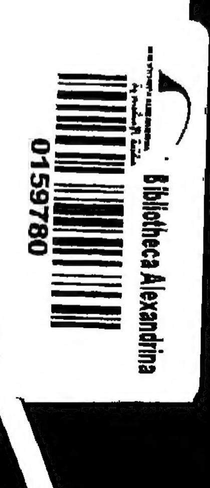


البداية في النص الروائي

صدوق نور الدين




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البداية
في النص الروائي

* البداية في النص الروائي
* تأليف : صدوق نور الدين

* الطبعة الأولى 1994
* الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع
اللاذقية - ص ب 1018 - هاتف 222339
سورية

صدوق نور الدين

البداية في النص الروائي



إهداء

إلى هدى الجميلة

إلى غصن أورق في شجر يابس . .

إليها عسى أن تعوضنا حبا فقدناه . . .

نور الدين



مدخل عام :
النص وسؤال النص



للنص سؤالان . أسمي الأول سؤال الما قبل . أما الثاني فهو الما بعد .

ألما قبل يطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النص ومبدعـه . إنه سؤال البداية . الما بعد يربط بين النص والملتقي ، لذلك فهو سؤال الختام . في الحالتين قيام السؤال وانتصابه يبقى مشروعاً .

إذ أن تناول قضية ما هو الدافع إلى ثورة السؤال في الذاكرة . نفس الواقعة نقف عليها في حالة انتهاء النص حيث الاستهلاك .

بين سؤال البداية والختام تفاوت . سؤال البداية يبحث في الغائب ، في الذي لم يُكتَبْ بعد . بينما الختام ينهض بصدد الموجود والمكتمل كما رأت إليه عين المبدع وذاكرته ، وهي رؤية تنشد الاختلاف حين يمسك بها الملتقي المتمكن الذي يرغب في التفكيك ، التنظيم وإعادة التركيب .

إن قيام السؤال العالق بالنص ، هو بحث عن إجابة قد تكون مكتملة ، وقد لا يحصل ، فالمبدع في أسئلة نصه الصادرة عنه يرعب في تقديم ما هو الإضافة ، إذ حتى لو فعل يظل العمل الذي لم يُنْجَزْ الحلم المراد له ولغيره . في المقابل يفتش الملقي عن الذي لم يقل في المُبْدَع بحثاً عن إضافته ، وهو ما لا يقع ، وبالرغم منه ، ثمة شيء كان ينبغي للسؤال مقاربته والإجابة عنه لولا أنه ظل المنفلت الذي يمكن تداركه والعكس .

ليس موقع سؤال النص من جانب مبدع النص ، ذاته موقع السؤال بالنسبة لمتلقيه . فالمؤكد أن مبدع النص في نسجه لخيوط سؤاله يقدم الخارج عن نطاق الأدب . إن هذا الخارج يتحول إلى داخل فهو لم يكن موجودا على مستوى الأدب ، أو الأدبية . وإنما ، أسهم المبدع وسؤاله في تركيب هذا الخارج كيما يصبح مألوفاً في الآن الذي قد لا يكون . فمن أشياء هذا الخارج ما لا يثيرنا ، ما لا يفعل فينا ، وحتى ما لا يجعلنا نعيره أهمية . لكن أن يحصل ذلك في الأدب ، أن يصبح الخارج سؤال النص ، فهو ما يدفع

لإثارة الحساسية ولتقبل ذاك السؤال .

المتلقي وسؤال النص حالة اكتمال . باعتبار أن المتلقي يضع يديه على الجاهز ، المكتمل في صيغته النهائية . إنه لا يركب ولن يركب . فهو ، بمعنى آخر ، يفتت ما ركب ليمنحه نظاماً لم يكن له ، على الأصح هو منه وليس كذلك . إنه نظام المتلقي وسؤاله القائم على أنقاض سؤال المبدع . ذلك أن المشترك فيما بين المبدع والمتلقي هو النص . هو هذا اللا ينقبض . حيث يسهم المتلقي المتمكن في رصد تجلياته وأبعاده ومراميه التي يتغيا مطاولتها .

السؤال بحث عن إجابة هدف نحو المعرفة. معرفة ما يعرف بغية عقله . وما لا يُعْرف بقصد إدراكه كغائب عن الذاكرة .

سؤال النص إشكال. ذلك أنه قائم على الدوام . وفي انتصابه أمام مخيلة المبدع يحار هذا الأخير في اختياره . فالخارج فسيح ، ممتد في لا متناهيته . والمبدع حين التوق لاحتوائه يصعب عليه لمه وضمه . فكم من نص قصير أُعيدَ النظر فيه ليحول إلى نص أطول من ذلك . وكم من نص تركَ خارج الخارج حيزاً ليطاله في نص آخر غير النص المُنجز . فالتحجيم والتركيز من الصعوبة بمكان . وفوق ذلك ، هناك من ينشد الخوض في هذا الباب . وأعتقد بأن المقاييس الأدبية في جانب من قديمها وحديثها لم تدرك هذا الانفلات ، وهذه الزئبقية . تُرى لماذا أولعَ « بالزاك » ، « بروست » ، « ستاندال » و « روسو » بالإضافة إلى أعمالهم ؟[1] . أرى أننا بحاجة للوقوف على مسودات المبدعين العرب ، كما حدث في وقوف نقاد الغرب على مسودات مبدعيهم . ذلك أن الزيادة والحذف من السِّمات التي تدفعنا للرؤية

(1) « درس السيميولوجيا » رولان بارث . ترجمة بنعبد العالي . دار توبقال . البيضاء ص : 40 .

إلى سؤال النص في تشكله ، وتشكيله للعالم . بمعنى ، في تأويله لذلك العالم . فإن كان ما يحكم في الواقع السؤال هو الخارج ، حيث العالم ، فإن هذا التأخير عبارة عن خطابات ، ملفوظات متعددة وكثيرة على المبدع مراعاتها في نصه / نصوصه . أيضاً ، فتأكيد تباين مستوياتها كخطابات هو المحافظة على سرّ العالم بما فيه ، حدَّ غياب شخص المبدع / المؤلف عن نصه . من ثم يتمكن السؤال منه . إنه يغدو سلطة تتسم بعنفها ، وتقود نحو مايُدرك ومالا ،حالة تحكم الخيالي والفني في شد المتلقي ، إلى جانب الخارج كواقع ، ثمة واقع من نوع آخر . إنه هذه المقروءات التي يجهز عليها شخص المبدع ، والتي تحل في سؤاله . إنه حلول الفعل والتفاعل مع أجواء الواقع المتطرق إليه. فبعض هذه القراءات لا يغيب عن الذاكرة ، بل يظل يفعل بحثاً عن مكان له داخل النص . قد يتحقق التوظيف والتبلور ضمن النص وسؤاله ، في الآن الذي يتعذر معه التوظيف. من تم يبقى النص القادم عبر استحضاره كجسم غريب لفظه الجسد خارجه . على أن من النصوص التي تفرض ذاتها ، سياقاتها داخل النص إذ بإمكان قارىء النص التمكن منها ، وبالتالي الإحالة إلى كون النص قد استقى منها تجليه ومظهره ، كما أن بالإمكان عدم التفطن لذلك . فالمبدع يقرأ ، ليخفي ، وليضيف إلى مجموع هذه النصوص اللغات المتناسلة والمتضامة كشبكة أو خليط من شيء ما . بيد أنه وفي أحيان كثيرة يتغلب المقروء على المكتوب ، ويستبد سؤال النص ، فنلفيه في مظهره وقد تجلى أكثر بروزاً من النص السؤال والأصلي .

إن مثل هذا الوقوع لا يسهم في تعزيز وتعضيد النص الأصل ، بقدر ما يؤازر هذا الغائب في النص ويرفع من شأنه ومكانته . أمثل لما أقوله بنصوص « محمود درويش » الحاضرة في أكثرمن قصيدة ولشعراء متمرسين وعلى مستوى النثر، جانب القصة القصيرة والرواية، «أمريكا اللاتينية» في

واقعيتها السحرية ، وغرائبيتها الأسطورية ، حاضرة في أكثر من نص أيضاً .

المبدع وتمكن سؤال النص منه ، أو زمن التجلي ، هي حالة الفنان التشكيلي أو الرسام أمام لوحته[1]. إنه يواجه إنجاز النص بالحذف : حذف ما يتصور أنه لا يضيف إلى النص، أو أنه يشوهه . أيضاً ثم الإضافة. إنها المسلك الذي في معتقد المبدع ينير طريق النص ، يوسع مما قيل ويهب النص اكتماله . فداخل السياق يرى المبدع أن جملة ما لاتفي بالمتوخى تبليغه ، من ثم يلجأ إلى التغيير . نفس الشأن يطرح في أثناء اختيار الأفعال المعبرة . فدلالة فعلٍ ما في سياقٍ ما لا تكون ذاتها دلالة آخر . في أحيانٍ كثيرة يلجأ المبدع إلى تفصيح أفعال دارجية . التفصيح توق إلى الأداء المكتمل والفاقع للمعنى . وهو ما لا تؤديه أفعالٌ فصيحة الأصل .

إن النص ، وبرغم الحذف والزيادة والتشذيب يبقى دون الاكتمال التام في نظر المبدع إليه . فما لم ينجز هو الحلم المراود لعقلية المبدع وككل ، فإن حافظ النص على نظام ما ، نظام يلحق الحدث بسببه ويعلق به ، فذلك حد أدنى من إنجاز سؤال النص حيث يصبح الإبداع رهين ملكية القارىء وليس المبدع .

إن المبدع يؤول العالم . في حين أن القارىء يؤول الكتاب[2].

لا قيمة لسؤال المبدع في غياب وجود القارىء ذا الأخير يقيم الصلة مع النص ، وليس العالم . إنه عبر النص يكتشف العالم ، ويتفحص

(1) مجلة « بيت الحكمة » العدد الخاص بـ « فوكو » . ترجمة « المسناوي » الفصل الأول من « الكلمات والأشياء » من 47 إلى 60 .

(2) كتاب « الشعرية » لـ « تودورف » ترجمة « شكري المبخوت » و « رجاء بن سلامة » دار توبقال ص : 74 .

السؤال الذي انتهى إليه بعد قراءته للنص تفحص السؤال ينم عن إدراك ، عن معرفة ووصول أي الانتهاء إلى كوامن النص وثوابته . انطلاقاً من هذا يفسر القارىء سؤال المبدع . في تفسيره، يسهم في خلق سؤال آخر، إنه السؤال الناهض على أنقاض سؤال له مرجعيته ، له خصوصياته ، كما ضوابطه . فإن كان سؤال النص يتحقق وفق مرجعية فكرية اجتماعية ، فإن سؤال القارىء لا يأتي من فراغ ، إنه القادم من خلف نصوص تعانقت وتشابكت مسهمة في خلق ذاكرة بها يحارب المتلقي سؤال المبدع . إنه حرب الجدال والنقاش الفاعل ، لا الالغاء والإقصاء . فكل ما يحتويه النص وما يتضمنه له قيمة وغاية . وسؤال القارىء يستهدف الإسهام في خلخلة هذه القيمة والغاية ، في تفكيكها للنهضة بالسؤال المغاير والمستجد ، السؤال الذي يخرج من أفق السؤال الأول . فالنص الذي لا يثير أسئلة ، لا يفلح في طرحها ، يبقى دون قيمته الحقة ، دون إعلانه لوجوده .

لكن ، هل مرجعية سؤال المبدع ذاتها مرجعية القارىء ؟

تنكشف مرجعية النص من خلال القيام بممارسة القراءة أيضاً . عملية القراءة تجلو منطلقاتها ، وهي تخوض في الاشتغال على النص . من الممكن أن تكون المرجعية واحدة سواء بالنسبة للمبدع أو القارىء . ذلك أن مبدع النص يستلهم مثلاً من نصوص الصوفية الكثير ، فيبدو أثر ذلك في عمله . بينما القارىء في ممارساته القرائية قد يكون من المحتمين بالنصوص ذاتها . من هنا تلتقي وحدة المرجع فيما بين المبدع والقارىء . لكن ، من المحتمل الا يصل القارىء لخفايا المبدع من النصوص ، وذلك في حالة إجادة الصياغة والاخفاء.إن سلطة المبدع على النص من الحدة التي تجعل القراءة تلوذ إلى الضعف وليس القوة . يحدث العكس كذلك . إذ نجد القارىء في عمله على النص أقوى في مرجعيته من المبدع ، فهو يثير أشياء لم تتلقفها ذاكرة المبدع ولا حتى قاربتها . نص القراءة أعنف في سؤاله من نص

الإبداع .

إن ما تعمل المرجعية الفكرية عليه احتواء الواقع الأصل والمنشأ . ليس الاحتواء النقل المباشر لدقائق الواقع ولأشيائه ، وإنما الوسيلة الفنية للمبدع العاملة على الصياغة الأدبية ، على تحويل الواقع إلى فن يخلق تأثيره في المتلقي وذاتية المستقبل . إنها نظرة المبدع إلى الواقع وتأويله له. من هنا ينبغي أن يكون سؤال القارىء منبثقاً من إدراك ميكانيزمات النص الأدبي بعيداً عن الإسقاط الذاتي ، عن إرغام المبدع قول ما يمكن للقارىء قوله هو ذاته . فقيمة النص تنحصر فيما يحويه ، وفيما يحسن الانطلاق منه . أمام النص الأدبي نلقي أنفسنا أمام حدود أمدنا بها النص بعد أن أصبح في ملكيتنا الذاتية . القارىء يؤول المكتب . في تأويله له يخلق منه المستجد .فإن كان النص يعتمد في نهضة سؤاله مرجعية فكرية وواقعية هي الأصل ، فكذلك النص المستجد يمدنا بمرجعتين : واقعية وفكرية .

بيد أن المنطلق في النص الأول يختلف عن النص الثاني ذلك أن المبدعين يختلفان : مبدع يمتلك الأداة والوسيلة ، وقارىء لا يستمدها إلا بعد أن توفر له. لا قراءة في غياب النص ولا نص في انعدام المبدع .

فالتأويل يلتصق بالمعنى المنتهي إلى القارىء من النص ، وعنه يتحقق التفسير ، ثم إلباس المعنى معنى ثان لم يكن القصد والوجهة . فعن النص الواحد يتم خلق أكثر من تأويل ، وأكثر من قراءة . نفس الشأن إذا قمنا بإنجاز قراءة لنص ما في حقبة معينة ما ، ثم أعدنا القراءة مرة أخرى .

حينذاك سوف نتوصل إلى نتائج ليست واحدة . كل قراءة بمثابة تجديد للنص ، فمنها ، وفيها ، يكون النص ضد الزمن . إنه هذا الاستمرار ، هذا اللا يتوقف عن الحركة ،و النضارة وعن الحياة .

إن سؤال النص لا يكتمل إلا بسؤال القراءة .

القسم الأول



1 . البدايات : المفهوم والوظيفة

1 . 1 . المفهوم :

للنص الإبداعي مهما كان بدايته . بداياته أو استهلاله ، استهلالاته . يمكن القول بأن البدايات اختلفت وفق اختلاف الأجناس الأدبية . فإذا أخذنا بعين الاعتبار نص قصة قصيرة فإنه يمكننا القول بأن البداية واحدة ، منها يتسنى الدخول إلى فحوى النص لإدراك طريقة بنائه ومعناه الكامن فيه . أما النص الروائي ـ والذي يهمنا في الأساس ، فإنه يمتلك أكثر من بداية . ثمة البداية الأصل أو الرئيسية ، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص . كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية ، وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي . إن البدايات الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي ، كما تنوع عليه تفادياً للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد . البداية مكون بنائي . إنها الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل . ما لا يمكن عزلها عن السرد الذي تتجسد من خلاله / وعبره الرواية بكاملها . قد تكون البداية قصيرة قصر ما نعثر عليه في نص قصة قصيرة ، كما من الممكن أن تمتد لتشمل فصلاً كاملاً من فصول الرواية ، إذ أن ما يعمل عليه الفصل البداية تقديم الشخصيات والأحداث في سبيل تفصيلها ضمن اللاحق من الفصول .

الدخول في البداية والشروع في خلق تآلف معها ،يقود المتلقي إلى الانتقال مما هو واقعي نحو الخيالي الواقعي . فإن كان المتلقي يعيش واقعه ككائن اجتماعي وفق رؤيته إليه وتعامله معه كمحسوس ، فهو يتمثل النص الروائي كعالم مواز تلعب فيه الإشارات والرموز دورهاللوصول إلى دلالاتها العميقة في النص . إن المتلقي يقيم صلته مع واقع لغوي يختار كمتكإ له الفن على مستوى الرؤية والإدراك ، كما التأثير في الآخر .

1 . 2 . الوظيفة :

لا يمكن للنص الروائي أن يوجد بدون بداية . إنها كما أسلفت مكون بنائي. بيد أن ما تعمل عليه في العمق ضبط مختصر للرواية ، أي محاولة تقديمها ملخصة بدقة وشمولية ففي أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة ماجريات الأحداث ولواحقها . إذ وانطلاقاً من هذا الملخص أو المختصر يتم تفصيل وعرض القضايا المخبر بها . ولا يسقط من اعتبارنا في هذه الحالة ما رمت إليه بعض النظريات النقدية الحديثة بخصوص السرديات ، حيث ترى بأن في النص وحدة مركزية تنزع إلى تلخيصه بإحكام . على أنه ليس من الضروري وجود هذه الوحدة في البداية ، فقد تكون حيثما اتفق . إذا كان لهذه الملاحظة حد من الصحة ، فليس من الواجب توفر الوحدة المركزية الملخصة لمجمل النص . إلا أن الوقوف على ذلك في البداية ، يعود في الأساس إلى كون البداية تجسد حالة من السكون والاستقرار على مستوى السرد الروائي . عن هذا السكون يتحقق التحول نحو التفصيل وتداخل الأحداث ، الأزمنة والشخصيات بغية الامتداد بخيط السرد . لا ننسَ بأن بعض الروايات تتضمن فصولاً كاملة هي ما يختصرها ويقدمها للمتلقي .

من ثم اعتبرت البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله ، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارىء المتعامل مع النص[1] .

تضع البداية القارىء في السياق إذ ، وبمجرد الإتيان على قراءتها يتم طرح السؤال :

وماذا بعد ؟ ما الذي سيكون ؟

فما يعقب البداية كملخص ، وكطرح لموضوع الرواية له صلة بهذه البداية[2] . إنها صلة بالمتبقي وبالنهاية في نوع من الانسجام والربط المحكم[3] . وهو في الواقع ما يؤثر على المتلقي ويجعله يتواصل مع عالم لغوي ينبني في خطاطته على ما هو سائد ومعروف ، أي على مرسل فمرسل إليه بواسطة رسالة لها قيمة ومنفعة متبادلة . ذلك أن ما يأتي به الروائي في نصه ليس وليد فراغ ، وإنما ينتج عن واقع تحققت الدلالة عليه برموز وإشارات تدخل في باب المتواضع عليه من سلوكات اجتماعية وروابط ثقافية وتفاعلات إنسانية[4] .

(1) أنظر « صبري حافظ » في موضوعه « البدايات ووظيفتها في النص القصصي » . الكرمل العدد 21/ 22 . 1986 . ص :141 . وكذلك « ياسين النصير » في « الاستهلال الروائي : ديناميكية البدايات في النص الروائي » . الأقلام العراقية . العدد 11/ 12 . 1986 . ص 39 .

(2) l'univers du roman.Roland bourneuf et Real ouellet Puf. p.45.

(3) Ibid p.48

(4) « دروس في السيميائيات » . « حنون مبارك » . الفصل الأول : التواصل والدلالة المبرمجة . دار توبقال . ص : 7 إلى 20 .

1 . 3 . نماذج :

لكي نستدل على قولنا بما جئنا به عن وظيفة البدايات ، نستحضر نماذج روائية ننتزع بداياتها بحثاً عن الموازاة بين ما هو نظري وتطبيقي . إلا أننا نفضل القول في حينه ، بأن البداية تلخص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع الرواية بكاملها ، أو عن المتبقي منها .

1 . 3 . 1 .

أول نص روائي نقف على بدايته « مالك الحزين » لـ « ابراهيم أصلان » :

« كانت بالأمس قد أمطرت ، مطراً كثيراً ، ابتلت منه حتى عتبات البيوت، في الحواري الضيقة. أما اليوم فإنها كفت. لم تمطر ولو مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهي غائبة فإن الجو كان أكثر دفئاً . ومنذ قليل جاء المساء مبكرا »[5] .

ترتبط هذه البداية بالحديث عن المكان إذ أنها تحيل على واقع الحواري الشعبية حالة سقوط المطر فيها.فالعتبات والضيق وعدم طلوع الشمس ، إلى جانب تبكير المساء ، علامات تدل على الحزن الذي يعتري هذه الحواري نتيجة لما تعاني منه ، إذا ما استحضرنا واقع أحياء أنيقة وذات مظاهر تختلف فيها عن هذه الحواري .

إن ما تضعنا في مواجهته هذه البداية ، وللتو العلاقة بالمكان . خاصة وأن المتبقي يفصح عن ذلك ، انطلاقاً من متابعة « يوسف النجار » ، ومن

(5) رواية « مالك الحزين » لـ « إبراهيم أصلان » . دار التنوير ودار أبعاد . ص : 9 .

رؤيته ورصده لهذه الحواري بوصفها ، كما ضبط العلاقات الاجتماعية الإنسانية فيها .

« في الحجرة الخارجية التي تطل على الوسعاية الصغيرة ، أزاح البطانية عن نصفه الأسفل ، وجلس على الكنبة وهو يداري ساقيه بطرف الجلباب ، جلباب أبيه »[6] .

1 . 3 . 2 .

في « أيام من عدس » لـ « بهوش ياسين » تطالعنا هذه البداية :

« الشارع طويل ، وأنا . . . كتلة من الحيرة . . تمشي »[7] .

منذ البدء يصدمنا ضمير المتكلم « أنا » في صلة عالقة بالمكان . بيد أن هذه الصلة ليست من النوع الإيجابي . فثمة شيء يجعل منها علاقة مُخترقة نتيجة للكامن والثاوي في ذاتية المتحدث .

وذلك باعتبار أن الحيرة لا تنشأ من فراغ ، وإنما تتولد عن ظروف تمس شخص المتحدث عنه . لا يمكن لهذه الظروف إلا أن تكون سلبية بدورها . لاحظ العلاقة المنفصمة بين طول الشارع والحيرة . فبقدر الطول ستكبر الحيرة وتمتد ، بل وتزداد . أرى أن فيما يلي جملة البداية توضيحاً لذلك :

« منذ لحظات وأنا أسير . . أنهي الشارع ، أعود إلى البداية ، ولا أدري أني أسير . أحدق في الأرض . تنسحب البلاطات تحتي في اتجاه الوراء . جسدي يتضرج بالعرق . الواجهات بالمرصاد . . تراقبني في صمت وشماتة . ألتحق بسحابة من الدخان . . والغبار . . والضجر . .

(6) نفس الرواية . ص : 9 .

(7) رواية « أيام من عدس » لـ « بهوش ياسين » . دار التنوير والمركز الثقافي العربي . ص : 7 .

والبنايات الأخرى .. تثير أمني »[8] .

1 . 3 . 3 .

ثالث نص روائي نتقصى بدايته « الأفعى والبحر » لـ « محمد زفزاف » .

« كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التي توجد قرب البحر أول أمس . وبما أن الحرارة شديدة وقوية في الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصياً لا يطيق العالم من حوله[9] .

تتموضع هذه البداية في صلب الإبانة عن حالة من السكون . فالوصول إلى المدينة الصغيرة بمثابة نشدان للراحة والهدوء . إنها علاقة ألفة بمكان مغاير للأصلي ، والذي هو الدار البيضاء فـ « سليمان » المتحدث عنه في النص استبدل مكانا بآخر لعامل زَجّ به لذلك هو « الحرارة الشديدة » . بيد أن ما يطرح بعد المجيء على هذه البداية : ما الذي سيخرق هذا السكون ؟ ، تلكم هي مجموع الوقائع والأحداث التي سيعرفها « سليمان » في هذه المدينة الصغيرة . ككل البداية تلخص النص بكامله من حيث الإشارة إلى فترة زمنية هي الصيف كما قضاه « سليمان » في مدينة صغيرة .

1 . 3 . 4 .

آخر ما نترصد من بداية النصوص ، بداية « الحوات والقصر » لـ « الطاهر وطار » :

« ـ كانت ليلة ليلاء على جلالته ، تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان .

قال حوات ، يقف على صخرة منبسطة ، مخاطباً بقية الحواتين المنبثين

(8) نفس الرواية . ص : 7 .

(9) « الأفعى والبحر » . « محمد زفزاف » . البيضاء ص : 9 .

على حافة الوادي ، في صف طويل ، فقاطعه أحدهم »[10] .

لا تشبه هذه البداية في شيء بقية البدايات السابقة . ذلك أنها اتخذت لذاتها نمط الحوار .

إنها مقول قول الحوات الجالس على صخرة جانب الوادي . أيضاً ، تعود بنا هذه البداية إلى النمط الحكائي القديم ، وهو ما يشير إلى كون الرواية ستنسج على غرار الحكاية . فإن كانت « شهرزاد » هي التي تحكي وتستبد في سلطة بـ « الليالي » فالحوات هو من يحكي حكاية « جلالته » في « الحوات والقصير » على مجموعة من « الحواتين » المشتغلين معه . على أن الحكاية كما هو واضح من بدايتها تختصر الأهوال والمصاعب التي اعترضت السلطان ، مما له غاية وبعدٌ إشاري يكشف عنه الكامن في النص .

1 . 4 .

إذا نظرنا إلى البدايات المدرجة كنماذج تطبيقية ، فإننا نقع على جوانب من التشابه كما الاختلاف فـ « أصلان » ، « زفزاف » و « وطار » استهلوا بدايات رواياتهم بفعل الكينونة « كان » . وهو ناسخ يحتاج إلى اسم وخبر . في حين جاءت بداية « بهوش » عبارة عن جملة اسمية تكونت مباشرة من مبتدأ وخبر . من ثم تبقى مجموع البدايات عبارة عن جمل اسمية . على أن المستهلة منها بالناسخ يتحدد في الماضي ، في حين ان الجملة الاسمية ترمي إلى التأكيد على الحاضر . بيد أن عنصر المكان نلفيه في مجموع البدايات :

الحواري الضيقة في « مالك الحزين » ، الشارع في « أيام من عدس » ، المدينة الصغيرة في « الأفعى والبحر » وصخرة حافة الوادي في « الحوات والقصر » .

(10) « الحوات والقصر » . « الطاهر وطار » سلسلة روايات الهلال . مصر ص : 7

المتحدث عنه في هذه البدايات من النموذج العادي الذي لا سلطة له : يوسف النجار ، أنا ثم سليمان . ومالك الأمر والنهي : السلطان : في «الحوات والقصر» .

	التشابه و الاختلاف			
	أصلان	زفزاف	وطار	بهوش
البداية	كانت	كان	كانت	الشارع طويل
	جملة اسمية ابتدأت بناسخ			(جملة اسمية)
المتحدث عنه	يوسف النجار	سليمان	السلطان	أنا (ضمير المتكلم)
المكان	الحواري الضيقة	المدينة الصغيرة	صخرة على حافة الوادي	الشارع

2 . الصوت السردي والبداية

2 . 1 . الصوت السردي :

ما العلاقة الجامعة بين البداية والصوت السردي ، أو بين الصوت السردي والبداية ؟

« فلا وجود لقصة بلا سارد »[11] . بمعنى آخر ، لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته . في بعض الدراسات النقدية الحديثة هنالك إشارة دقيقة إلى نصوص تدوولت في غياب السارد الحقيقي لها. من هذه النصوص ما يرتبط بالرحلات والأسفار . في هذا الباب الكل يتعامل مع هذه النصوص بالإضافة ، بالحذف ، بالتغيير وبالنسبة إلى ساردين مختلفين(*) لكن النصوص السردية الحديثة لها ساردوها ، ومن خلفهم يقف شخص المؤلف المالك لقدرة فنية على التخيل، كما على تركيب المختلف من الأشياء . لذا ، وجد من يبحث في ساردیها ، في زوايا نظرهم وفي مسرودهم .

إن السارد من خلق المؤلف لكن ، ليس هو هو .

المؤلف شخصية واقعية تتحدد بهويتها في حين أن السارد كائن خيالي من ورق[12]. قد نلفيه في نص روائي ما يتلبس حالة ما ، ويلتبس عن

* غياب المؤلف الفعلي وبالتالي السارد يجعلان النص مسلوب الهوية ، هوية الامتلاك .

(11) تزفيتان تودوروف « الشعرية » . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال . ص : 56 .

(12) Poetique du recit Roland Barthes. Introduction á L'analyse structurale des recits. e'd. points. p. 40.

الآخرين في ضوئها . وفي نص آخر لذات الروائي نعثر عليه في شكل آخر ، في هيئة أخرى . إنه من خلقه دون أن يكونه ، على أن مسرود السارد ، وتضارب الاختلاف في الآراء وطرح القضايا يعبر عن وجهة نظر قد يكون للمؤلف نصيب فيها ، فهي رؤيته إلى الواقع ، وأشياء الواقع ، لولا أنها مقدمة من زاوية لا تحيلنا على المؤلف مباشرة ، بقدر ما ترمي بنا بين يدي السارد .

« ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين »[13] .

المؤلف يتنكر لذاته ، يخلق من هذه الذات ذاتا ثانية ،،هذه « الثانية » تعمل على إمدادنا بالسرد . حيث لا مجال للمطابقة بين مقول المؤلف والسارد .

فمن خلال السرد يقدم السارد ما يرغب فيه من الأحداث . كما أنه يؤخر البعض منها . ليس من الضروري الابتداء بما هو البداية أصلاً في الرواية . فقد نلفي الاستهلال هو نهاية الرواية إذا ما تتبعنا ماجريات النص المبدع . وأيضاً، بالإمكان للنص الروائي الانطلاق من حالة ما نحو حالات منفصمة ، متضاربة ، إلى أن يتحقق السكون أو يستمر الانفصال ، عبر كل هذه التمظهرات الآنية والاسترجاعية لا تبدو الأحداث اعتباطية أو دون دلالة . إنها تكسب معناها في ظل تماسكها وترابطها ، أو في الصلة بين السابق منها واللاحق .

في الحكاية الشفوية القديمة كان الراوي في عملية سرده للحكاية يتم توقيفه بالسؤال : « ولكن ، كيف حدث ؟ » ؛ « ما الذي سيجري للبطل ؟» .

(13) الشعرية . ص : 51 .

آنئذ لا يترك الخيوط مبعثرة غير متضامنة . وإنما ينسج منها تآلفاً يؤدي إلى اكتمال الحكاية في ذهن المتلقي . فيغدو هذا الأخير راوياً كذلك إذا ما طُلب منه إعادة ما تلقى . إن الأدب يجعل من غير المتأدب أديباً .

زاوية نظر السارد وفق التحديد المعتمد والنهائي لمؤلفَيْ « عالم الرواية » ، وبعيداً عن التقسيمات المتضاربة والمتباينة ، والتي قد تصب في منحى واحد ، إما أن تكون داخلية محض ، أو خارجية موضوعية . فالداخلية يحضر فيها شخص الراوي كيما يشارك في تنامي الحدث. إنه يستند في سرده إلى ضمير المتكلم . حيث يبدو مقوله أقرب إلى الذات ، إلى شخصيته، وإلى ما يتسم هذه الشخصية من قضايا ذاتية خاصة. وفي حالة تفسير ظاهرة ما ، فإن ضمير المتكلم لا يقف عند هذا الحد ، بل نلفيه يمتد إلى التأويل اعتماداً على قناعات شخصية .إننا ، ومن خلال هذا ، لا ندَّعي كون هذه « الأنا » هي المؤلف بالضبط ، وإنما ثمة حدود من التماهي تلبث فاصلة بين هذا وذاك . إذا ما أشرنا إلى كون التعاقد حول المطابقة يرمي بنا إلى اعتبار النص الأدبي يندرج في باب السيرة الذاتية(*) .

في الرؤية الخارجية يبقى السارد خارج المسرود . إنه يغيب ذاته . ويكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد . من ثم لا نلمس أي أثر لذاته أو لشخصيته. في حين أن همه الأساسي الذي ينهض من أجله كمقاربة الحكاية ومتابعتها من بدايتها إلى نهايتها ، إن السارد واعتماداً على هذا السياق يركز على التوصيل ، توصيل مؤدى النص إلى القاريء المتعامل مع الرواية[14] .

* لشدَّ ما يغريني هذا البحث بالخوض فيه .

(14) L'univers du Roman du p 86 au 94

2 . 2 . نماذج

أستدل على الرؤية الداخلية والخارجية بنصوص روائية أرى إلى أن البعض منها ارتهن إلى الرؤية الأولى ، وهو السائد في عموم الرواية المغربية والعربية إن لم يكن المطلق . علماً بأن أي نص روائي لا يخلو من السمات والملامح الذاتية . أيضا نضرب دليلاً على الرؤية الثانية .

نستقي النموذج الأول من رواية « الزمن المقيت » لـ « إدريس الصغير » :

« تضايقت كثيراً من طول الطابور ، كنت في وسطه ـ تقريباً ـ تعبت قدماي فاستندت بكتفي على الحائط والأوراق بيدي . مضيت أنظر إلى الشرطي ذي العينين الزائغتين ، لمحت بقعتي العرق الكبيرتين المرسومتين تحت إبطي قميصه الكاكي ، كان متضايقا من كل شيء ، يسوي المرة تلو الأخرى من وضع قبعته على رأسه »[15] .

تعالج رؤية السارد في هذا المقطع وضعيتين . الأولى تمس ضمير المتكلم مباشرة . والثانية ترتبط بشخص آخر عبر ضمير المتكلم .في الحالتين يظل هذا حاضرا داخل المسرود وفاعلاً فيه : الوضعية الأولى تعكس معاناة السارد . يتضح ذلك من خلال الأفعال : تضايقت ، كنتُ ، تعبتْ (أي القدمان) واستندتُ . وهو ما يوضح بأن ضمير المتكلم مقبل على شيء إداري ما ، وبما أن الإدارة لا تأتي على أشغالها كما يجب ، فإن السارد يلبث دونما يريد .

الوضعية الثانية منبثقة عن الأولى ، ذلك أن حالة العياء والانتظار أدت إلى متابعة ما يحدث في الخارج ، وهو ما يتعلق بالرؤية إلى الشرطي : مضيت أنظر . لمحت ، كان ، يسوي ، فالرؤية إلى الشرطي لم تبق في

(15) رواية « الزمن المقيت » لـ « إدريس الصغير » . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ص : 9 .

حدود الوصف ، إذ إن القول بالتضايق يشي بسبر الإحساس النفسي للشرطي . وهو نفس الإحساس المستشعر من جانب السارد أو ضمير المتكلم . فطول الصف أو الطابور أهَّلَ المتكلم للتضايق . أما حراسة هذا الطابور فبدورها انقادت للمعاناة والتضايق .

نستمد النموذج الثاني من « نجمة أغسطس » لـ « صنع الله إبراهيم :

« وضعت حقيبتي فوق الرف ووقفت أتأمل الديوان الخالي . وخلفي في الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم . وفي الخارج كان الناس يتزاحمون أمام نوافذ القطار .

تقدمت من النافذة فألفيت مصراعها الزجاجي محكم الإغلاق . ورأيت من خلاله زحام المودعين أمام نافذة الديوان التالي . كانت شفاههم تتحرك بسرعة وقد مالت رؤوسهم إلى الأمام وانتفخت رقابهم ولا بد أنهم كانوا يصيحون حتى يسمعهم المسافرون من أقارب وأصدقاء . لكن الزجاج كان سميكاً لا ينفذ منه الصوت فقد كان القطار واحداً من تلك القطارات الحديثة المكيفة الهواء وهي لذلك محكمة الإغلاق »[16] .

لا يختلف هذا المقطع في شيء عن سابقه . إنه يدرج أيضا اعتماداً على ضمير المتكلم ، ذا الأخير يوجد في محطة القطار حيث سيسافر عبر قطار حديث دال على مستوى من التقدم الحضاري : وضعت ، وقفت ، أتأمل . بيد أن الانوجاد في الديوان ساق المتكلم إلى ترصد ما يحدث للمسافرين ، وبالذات لمودعيهم . ذلك أن لهفة التوديع حال دونها الزجاج الفاصل بين المسافرين والمودعين . فالصوت ضاع على الزجاج السميك ، علماً بأن ليس لضمير المتكلم من يودعه . كل هذا يقود إلى اعتبار التقدم الحضاري العائق

(16) رواية « نجمة أغسطس » لـ « صنع الله ابراهيم » . دار الفارابي بيروت ص : 5 .

الحائل على مستوى التواصل ليبقى سفر ضمير المتكلم سفراً في الذات ، وفي الأرض المنتمى إليها ، أي مصر .

النموذج الثالث من « عباد الشمس » لـ « سحر خليفة » :

« تحت المظلة يتأمل باصات أيجيد والناس ، امرأة تحمل سلة مليئة بخضار الموسم ، قرنبيط وسبانخ وربطة فجل أحمر . رجل دين اشرأبت سوالفه حين اصطدمت قدماه بالأرض . شاب وفتاة متخاصران يتأملان الشرق بفضول وتسلية . صبي في العاشرة يقفز من باص لآخر وبيده أكياس ترمس ، يصرخ بأعلى صوته « تورموس » . بعض الباعة ، كعك وبيض وزعتر . حلاوة سمسم . وفرش يحط عليه الذباب فلا تعرف نوعه وأناس يروحون وآخرون يجيئون، وفي أول الشارع راهبة تجر ورائها عنقود أيتام يمشون بصف العساكر المهزومة »[17] .

يتمظهر تباين هذا المقطع عن سابقيه في انتقاء ما هو شخصي وذاتي . فالاعتماد يرتكز أساساً على الخارج . بيد أن ما يعمل عليه السارد هو رصد مشهد بكيفية متتالية . ما يحيلنا على المشهد الفعل : يتأمل ، فوضعية المتأمل سكونية ، بالضبط تحت المظلة ، في حين أن المتأمل فيه يغلي بالحركة ، حركة الناس والشارع المختلفة . إننا أمام اختلاط مشهدي يجمع الأصناف المجتمعة بكامل فئاتها . ثمة باعة من نساء ورجال وأطفال ، كما رجل دين ، وسائحان في وضعية الـ « هو » المتأمل ، والراهبة بأيتامها .

إن ما يعبر عنه المشهد النمط السائد في الحياة . اليومية بتعبير آخر ، المشهد صورة مصغرة للمجتمع ، حيث تتضافر فئات إنسانية متباينة ، ولغات ،ليس ثمة ما يوحد فيها بينها ، سوى أنها تعكس ما سماه « باختين » بـ « حوارية » اللغات .

(17) رواية « عباد الشمس » لـ « سحر خليفة » . دار الفارابي . بيروت ص : 9 .

على أننا نشم من هذا الحديث عن « هو » نوعا من التأويل الطفيف الصادر عن السارد . كمثال على ذلك القول بأن الفتى والفتاة في رحلة اكتشاف للشرق ، إنهما مصابان بالدهشة . أيضاً الإشارة إلى كون الراهبة تجر أيتاماً على هيئة عنقود وشبه منهزمين كعساكر . في كل الأحوال لا يند التأويل عن « هو » بقدر ما عن السارد .

من ثم تبقى الرؤية الخارجية حيادية ، لا أثر فيها لما هو شخصي وذاتي ، في المقابل لا تستقيم الداخلية إلا بالغوص في أعماق الشخصيات ، وفي التطرق لما يمت بصلة للذات .

« إن الرؤية الأكثر داخلية هي التي تقدم لنا أفكار الشخصية »[18] .

2 . 3 . الصلة بالبداية

إن الرؤية سواء أكانت داخلية أم خارجية تستهدف التوجه . إذ الاتيان على البداية بمثابة موضعة للقارىء في المساق الذي أقام صرحه السارد ومن خلفه شخص المؤلف . فالقارىء لا يلبث في وضعه وضمن ما يحمله معه من أفكار وآراء ، وإنما يتجرد عنها بغية التلقي أولاً ، ومساءلة الذات حال الانتهاء ، كما المقروء . فالسارد يخلق تعاقده ومنذ البدء مع القارىء ، وليس على هذا الأخير سوى اكتشاف نمط السرد ومن يقوم بوظيفة السارد ، وكيف هي الرؤية منذ البداية ، من هنا نعتبر أن السارد يوجه ، في حين أن القارىء يحدد هذا التوجه ويكشف عنه[19] .

مهمة التوجه خلق تواصل فيما بين زاوية النظر والقارىء . مؤدى التواصل الإخبار بفحوى ومحتوى النص الإبداعي . بيد أن الإخبار لا يتبلور وفق المتداول من أساليب إخبارية تعورف عليها . إخبار السارد

(18) الشعرية . ص : 53 .

(19) Poetique du recit. Wayne C. Booth Distance de point de vue p 87

يتسم بمسحة فنية وبجاذبية تشد القارىء إليها . حتى أن هذا الأخير متى ما وضع في مواجهة مع نص سردي إلا واهتدى إلى كون مقروئه هو من السرد ، السرد الروائي لا التاريخي أو الديني ، وإن كان بين هذه العينات من الخاصيات ما هو مشترك .

السارد ومنذ البداية يوهم بالصدق . يسرد ما يوازي العالم الخارجي ، مع إيضاح التميز اعتماداً على الرؤية المنطلق منها . من ثم فالاقناع عبر المسيرة السردية هَمٌّ وهدف الروائي . يمكن القول في ضوء هذا بأن السارد فنان على غرار الفنان ذاته ، وبالتالي إلاه مختف يخلق ويبتكر(20) . ومن مهمات الخلق والابتكار الاقناع وإخضاع القارىء للحظة السارد ، لزمنه على الأصح . فالقارىء بكل حمولاته يصبح رهين المسرود .

« القارىء هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف »(21) .

للدلالة على ما ذكرناه نورد ما جاء في « لعبةالنسيان » لـ « محمد برادة » :

« مشروع بدايةأولى » :

« منذ الآن لن أراها ، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب ، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة عن سابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة :

« تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير » .

ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي : انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل . . »

(20) Ibid p 87

(21) رولان بارت : درس السيميولوجيا . ترجمة بنعبد العالي . ص : 87 .

مشروع بداية ثان :

« يصعب أن نتحدث عن الأم . كل أم تملأ فراغات متعددة ، تنتصب شجرة وارفة الظل نلجأ إليها ، نعاملها بمنطق مغاير لما نتعامل به مع الآخرين : حتى حين تقسو تظل في أعيننا ذلك الطائر النادر والواحة الظليلة » .

ثم صارت « البداية » هكذا : « يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة . يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة تفضي بك إلى باب مولاي إدريس ، والنجارين والرصيف والعطارين . . »[22].

يضعنا « برادة » الروائي وفق مقاييس نظرية محض أمام أنماط من البدايات الممكنة لنص روائي واحد . مثل هذا الوضع يهدف إلى التشتيت وضبابية الرؤية . فالصوت الموجه لأفق القارىء الخيالي يسحب منه خيط التواصل ويستدعيه من خلال المشروع الأول والثاني والثالث ، بغية وضعه في الإطار والسياق الروائي . فكل بداية من هذه البدايات تدخل في هيكلة الرواية ، وكل بداية من هذه البدايات صالحة لهذا النص ذاته . لكن لماذا تم التأكيد عليهم جميعاً ؟

كما ألمحت فزاوية النظر المنطلق منها ، ترتهن في الأساس إلى خلق هذه التعددية، سواء في البداية ، أو الأصوات ، وحتى في اللغات . إنها تعددية « باختينية » . وما دامت كذلك فهي تكسر المألوف في المسار الروائي . إذ الثابت شد الرِّحال من بداية واحدة نحو نهاية معينة توافق سياق النص الروائي .

الملاحظ ان بين المشروع الأول والثاني صلة وثيقة يجلوها حضور

(22) رواية « لعبة النسيان » لـ « محمد برادة » دار الأمان . الرباط . ص : 7 .

الأم . ففي المشروع الأول يتم الحديث عن أم معينة بذاتها غابت وأهيل عليها التراب . أما في الثاني فالسرد عام لا يشمل تحديداً وبالإمكان أن يمس أي كائن ، كيفما كان نوعه ما دام يخاطب فيه الجانب العاطفي ، جانب الرعاية منذ الأصل والمنشأ إلى النهاية .

في النمط الثالث ، حيث استقامت الرواية كما يرى إلى ذلك الصوت ، وكما يجب موضعتنا وتوجيهنا ، فالارتباط يعلق بالمكان . ذا الأخير مستقر الأم وموطن إقامتها ، ودائرة مجرى المتحدث كذلك ، إلى جانب من لهم صلات تقربهم به ومنه . البدايات الثلاث تلعب على التوجيه وإخضاع القارىء لسلطة المتخيل ، وهو ما يفرض ربطها بما سيأتي ، باللاحق من الوقائع والأحداث التي يفصح عنها النص .

3 ـ البداية ومنطق الزمن

3 . 1 .

للنص الروائي منطقه . ذا الأخير ينهض على الإيهام بصدق المسرود . مقولة الصدق لا تستلزم بالضرورة التماثل ، أو المطابقة فيما بين محتويات النص والواقع الخارجي ، فصدق النص ينبثق من إحلال الخيالي الإبداعي في ذهنية المسرود له . لتبقى هنالك مسافة محدودة بين متواجدات الواقع ، وبين فنية احتواء هذا الأخير. إن فنية سياق الخارج ليست ولا يمكن أن تكون الخارج نفسه بما يتضمنه ويحويه .

لكي يحدث التمييز لا بد من منطقة المسرود ، وذلك كي يقف المسرود له على أحداث يفعل فيها الزمن : اما بالاسترجاع ، التتالي أو الانقطاع . فالمنكتب من كلمات ، أفعال ، حروف أو جمل عموماً محيَّن ، أي متموضع في حين ، في ظرفية ، أو في زمن له زمانيته ، أو ديمومته . أيضاً هو « مُمَكَّنٌ » ، أي دال على مكانية . بيد أن ما سنركز عليه الآن ، زمن النص ، وصلته بالبداية ، لنصل فيها بعد إلى المكان .

« الزمن هو القصة وهي تتشكل ، وهو الإيقاع »[23] .

« الزمن في الأدب هو « الزمن الإنساني »[24] .

(23) كتاب « بناء الرواية » لـ « سيزا قاسم » الهيئة المصرية العامة . ص : 27 .

(24) نفسه ص : 44 .

. 2 . 3

أي زمن تطالعنا به الرواية في البداية ؟

لكي نجلو عن هذا الزمن ، تجدر الضرورة إلى التمييز بين زمنين : الزمن الداخلي ثم الخارجي . ولنبدأ بالخارجي إنه يتمثل في زمن القراءة كما الكتابة. زمن القراءة يتحدد في الفترة التي يشرع فيها المرسل إليه بممارسة التلقي ، تلقي المكتوب بهدف حلوله في ذهنه .إنه منطلق التفاعل . أما الكتابة ، فهي المرحلة التي أقْدَمَ من خلالها المبدع على تدوين أحداث نصه . إن الزمن الأول والثاني لا يلتقيان ، بحكم أن القراءة لا تترتب إلا عن الكتابة . فأن أقرأ نص « وليمة لأعشاب البحر » ، وأستوعب ما فيه من أحداث تمس فترة تواجد الشيوعيين بالعراق ، ثم هجرتهم على التو نحو الجزائر ، لا يعني يالضرورة أنني عشت تلك الأحداث ، وإنما القراءة هي عامل الموضعة في الإطار ، إطار النص . إلى هذا أضيف ، بأن عمر كتابة الرواية يستغرق ما ينيف عن تسع سنوات. إنه زمن طويل استغرقته فترة الإنجاز ، في حين أني آتي على الرواية بكاملها في ظرف وجيز يصل إلى يوم واحد أو يومين حتى أسبوع . من هنالك تقود كل الأحوال الاستنتاج السابق الذي هو التباعد فيما بين زمن القراءة وزمن الكتابة[25] .

يرى « بوتور » : « هكذا يعطينا الكاتب خلاصة قصة نقرأها (وقد أمضى ساعات في كتاباتها) ، ويقوم بها شخص آخر بيومين ، لأحداث تمتد على سنتين »[26] .

(25) نفسه ص : 26 .

(26) مجلة « الفكر العربي المعاصر » عن بحث « القراءة والكتابة القصصية في الرواية الحديثة » . عزة أغاملك . العددان . 44 و45 . 1987 . ص : 84 .

الزمن الداخلي يرتبط بكيفية تناسق الأحداث داخل السرد . إن السارد ليس ملزماً بتقديم الأحداث كما جرت . فهو يقدم ، يؤخر ، يسترجع ويقلص ويحذف . على العموم الزمن الداخلي فني خيالي تنسجه الإبداعية وما تتطلبه وتفترضه . يزج بنا هذا إلى تبيان ما جاء به الشكلانيون الروس في هذا الصدد . أقصد التباين فيما بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي . فالمتن هو مدونة الأحداث الصرفة والخام ، بينما المبنى خضوع هذه الأحداث لنسق زمني داخل النص المبدع .

يميز « توما شفسكي » بين المتن والمبنى في الآتي :

« إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique ، حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت إلى العمل »[27] .

« في مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »[28] .

يواجه المتن لدى « تودوروف » نظام الاحداث ، والمبنى نظام الخطاب[29] .

يحق أن نضيف إلى ما جئنا على إثباته الزمن النفسي ، ويقتصر على سرد المتصل بالشخصية أي ما هو شخصي في العمق ، وليس بالموضوعي . أما الطبيعي فتاريخي يرمي إلى الاستفادة من التاريخ ، وحتى من

(27) كتاب « نظرية المنهج الشكلي » نصوص الشكلانيون الروس . ترجمة إبراهيم الخطيب . ص : 180 .

(28) نفسه . ص : 180 .

(29) الشعرية . ص : 47 .

الذكريات[30] .

أنتقل بعد هذا التمييز ، إلى بحث منطق الزمن وفق فهمي له .

. 3 . 3

إني أفهم منطق الزمن في النص الروائي حسب تعاملي مع النصوص التي قمت بقراءتها ، والاشتغال على البعض منها . قد يكون فهمي لذلك في المستوى ، وقد لا يحصل .

للروائي اختياراته . إنه ليس ملزماً بالسير على نسق فني معين بذاته . أكاد أجزم بأن في كل القول ثمة هذا الإجبار والإكراه إلا في حقل الأدب . من هنالك تعددت طرق وسبل الكتابة الفنية لنص ما ، ولنصوص مختلفة .

لا يفهم منطق الزمن إلا بربطه بالأحداث . وكما ألمحت فالروائي ينزع إلى تقنيات سردية تخالف ما ساد قديماً . إنه يقدم ، يؤخر ويلخص الأحداث إلى غير ذلك . في المقابل كان الراوي قديما ينطلق من بداية طولية مستمرة حتى الوصول إلى النهاية . لكن الحدث المُمَنْطَق زمنياً ليس ولا يمكن أن يكون اعتباطياً ، وذلك للروابط والصلات المعنوية الموجودة بين الأحداث . وهو ما يفصح في العمق عن أحكام زمن النص من جانب السارد ومن خلفه المؤلف . فتنظيم الزمن يستوجب ربط السابق باللاحق في نوع من السببية . فما سبق ترتب عليه ما لحق .

في أفق هذا قد يتشكل النص الروائي من وحدات حكائية صغرى . هذه الوحدات هي ما يؤلف الرواية في مجموعها كوحدة كبرى . بيد أنه وعلى مستوى الظهور تتناوب هذه الوحدات ، بل من الممكن أن تتكرر جوانب منها في بعضها ، واللافت في النص الروائي اعتماد تغييب معطيات معينة . التغييب يفترض ذكاء القارىء كي يصل إليه ويستنتجه ، وحتى يكون

(30) بناء الرواية من ص : 44 إلى 46 .

هنالك إقناع بما يجري ويحدث . إن المتلقي في النص الروائي يغدو متقبلا ومقروءاً . فهو يشارك في الفعل ويتفاعل كاشفا عن ميولاته وعواطفه ، حيث يذهب به الأمر إلى التساؤل وإقامة الخيوط في تماسك عن طريق ربط الأحداث فيما بينها .

في رواية « النزول إلى البحر » لـ « جميل عطية إبراهيم » جاءت البداية على هذا النمط :

« تزوج والده فتاة صغيرة في عمر ابنته وقد تجاوز الستين عاماً فأنجب منها طفلاً دهمته الحمى منذ أسبوعين .

دق جرس التليفون في شقته بعد الظهيرة وكان ممدداً على أريكة . كانت عيناه مغمضتين ، وجاءه صوت والدته وهي تتحدث من دكان الأمانة خائفة لتذكره بموعد الاستشارة وتطلب منه الحضور »[31] .

قارىء المقطع الأول من هذه البداية يخال أن ليس ثمة علاقة فيما بينها واللاحق . فالسارد في المقطع الأول تحدَّث عن والد « هو » ، وأخبرنا عنه لكأن البداية تلخص ما يلي ، وهو مجموع الوقائع المترتبة عن زوج من هذا القبيل . بينما المقطع الثاني تطرق لـ « هو » نفسه . لكن ما الرابط فيما بين الحدث الأول والثاني ؟

إنه عنصر الطفل . فالمولود الجديد في الأسرة الثانية مصاب بالحمى ، وعلى « هو » المساعدة في استشارة الطبيب حسب الموعد المضروب . فالمرض استدعى رنين الهاتف ، والهاتف أوجب التذكير . من ثم فالأحداث على مستوى الزمن متماسكة لا منفصمة .

الفصل الأول من رواية « الموت مدى الحياة » لـ « محمد صوف » ينقسم إلى ثلاث وحدات .

(31) رواية « النزول إلى البحر » لـ « جميل عطية إبراهيم » . دار المستقبل العربي . مصر . ص : 5 .

الأولى تكشف عن علاقة « صالح » بالسينما ، والثانية تميط اللثام عن صلة « كليوباترة » بـ « ادوارد » ، أما الثالثة فتجسد إضراباً داخل معمل « الحاج مصطفى » له ارتباط بـ « سعيد » والنقابة . تبدو الوحدات منفصمة لا رابط يحكمها . إلا أن المضي في النص يجلو فصلاً ثانياً يوضح العلاقة بين صالح وسعيد وهدى ، وبين سعيد والحاج المصطفى ، أيضاً فإن الحاج مصطفى هو والد كليوباترة . لكن إلى أين يقود النص ؟ إنه يسوق نحو نقطة تلاق يلعب فيها عنصر الموت دور الرابط .

فصالح المتعلق بالسينما ينتهي إلى قتل القاضي بعد ما أمر أسرته بإفراغ البيت ، ضداً على قراره . و « بيهي » كعامل مؤمن لدى الحاج لم يحتمل فساد كليوباترة وعشيقها فجاء قتلهما معاً . أما سعيد فسيغتال الحاج مصطفى نفسه .

الموت زمنياً هو العنصر الواصل فيما بين الفصل الأول والثاني . علماً بأن كل فصل يتضمن وحدات ثلاثاً مستقلة بذاتها ، وتصب بمجموعها في النص بكامله وما تبقى من الرواية علق بهدى في بحثها عن الدفاع المشروع بخصوص ما حدث[32] .

نختصر ما يتعلق بالفصل الأول والثاني على هذا الشكل :

(32) رواية « الموت مدى الحياة » لـ « محمد صوف » الدار العربية للكتاب . تونس .

	الفصل الأول		
البداية	1	2	3
	صالح (إشارة إلى هدى)	بيهي (إشارة إلى كليوباترا وادوارد)	سعيد (إشارة إلى الحاج مصطفى)

	الفصل الثاني		
الامتداد	1	2	3
	صالح والخلاص من القاضي	بيهي والانتقام من كليوباترا وادوارد	سعيد وانهاء الحاج مصطفى

إن غياب الاحكام الزمني، يسوق نحو تفتت الأحداث، وكذلك الى عدم الاقتناع من جانب المتلقي.

3 . 4 .

تسعفنا التوضيحات السالفة على إضاءة الرابط فيما بين البداية ومنطق الزمن . المؤكد أن الزمن الغالب على معظم البدايات هو الماضي . ذلك أن هذا الأخير يلمح إلى ماضي الحكاية المنتهي ، والذي هو بالنسبة للمتلقي الحاضر . إذن الحكاية كما سردت آلت إلى الانتهاء ، وقد كانت في ظل هذا

مكتملة في ذهن صاحبها ، أي المؤلف .ليس يعني هذا أن المؤلف وضع مخططاً مشى عليه أثناء عملية الإنجاز ، فقد يتم ذلك ، وقد يبقى للرواية قاسم التمادي المطلق دون مخطط . فالماضي المنتهي ، وحاضر القارىء ، يزج بهذا الأخير إلى الدخول نحو منطقة مجهولة بالنسبة له . إذ وفي هذه المنطقة يستدعي الخيالي الفني لمزجه بالواقعي . إن الماضي هو الانتهاء ، الاكتمال ، العدم ، أما سرده واستدعاؤه والإخبار عنه ، فلا يتحقق سوى في زمن غير زمنه .

« . . . وقال ابن يعيش : « الماضي ما عدم بعد وجوده فيقع الإخبار عنه في زمان بعد زمان وجوده » .

وقال ابن الحاجب : « الفعل الماضي ما دل على زمان قبل زمانك »[33] .

الابتداء بالماضي في النص الروائي يحيل على لحظة من السكون يخالها القارىء المتمرس نهاية للنص . لكن التحول وبداية الغوص في أحداث متباعدة ، إما على سبيل الاسترجاع أو التكسير ، يضفي على النص طابعاً خاصاً .

نخلص من هذا إلى كون أغلب النصوص الروائية تبدأ ذات البـدايـة : كان، حدث هذا، وقع ذلك وجرى . يستهل « حيدر حيدر » رائعته ، أقول رائعته « وليمة لأعشاب البحر » بالتالي :

« وكان صباحاً مضيئاً .

في سماء صاحية ، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن ، وفوق الأعشاب وأوراق الدغل ، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية .

(33) عن كتاب « الفعل والزمن » لـ « عصام نور الدين » المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . ص : 53 .

ـ أنظر . . أنظر . . هو ذا البحر .

قالت الفتاة ذلك ، ثم أسرعت خطاها باتجاه الشاطىء الصخري ، وعلى نحو تلقائي خلعت حذائها ثم اندفعت كالفقمة حافية صوب البحر .

ـ انتبهي . الأشواك ستدميك »[34] .

تتأطر البداية في زمن الماضي . إضافة إلى كونها تنزع منزع الوصف . أما السارد فيتحدث عن « هي » المتلهفة إلى البحر ، والمقصود « آسيا لخضر » . وكذلك عن « هو » / « مهدي جواد » ، المرافق لها في رحلتها . السؤال المطروح : ما جوهر العلاقة بين آسيا ومهدي ؟ ثم من هو مهدي ؟ ومن تكون آسيا ؟ حالة السكون التي هما عليها الآن تدل على أن هناك شيئاً مغيباً . المغيب يكشفه التمادي في النص الذي يلعب على التكسير منذ البدء . فالرجوع إلى الوراء يبين الآتي :

« الوصول إلى المدينة في الأيام الأولى كان ذهولاً .

بدت الأشياء تتفتح في غابة عذراء . كل شيء ظهر غريباً ، غامضاً وساحراً . المنازل البيضاء وسطوح القرميد . مقاهي الأرصفة ولغة الناس ، تلك الوجوه الشديدة السمرة ، الشاحبة »[35] .

إن مهدي جواد غريب عن المدينة . فذهوله مما يراه وغرابته ، أو باختصار دهشته ، كل هذا يدل على كونه وافداً من أرض أخرى ، من مكان آخر ، وليكن المكان أساساً العراق ، أما المحلول به فهو الجزائر . لكن ، من هي آسيا ؟

« لقاء الغروب كان غريباً . بغتة تلك الفتاة . أمام بوابة القديس أغسطين : مساء الخير . قالتها بالفرنسية . صديقتي تلميذة عندك وهي التي

(34) رواية « وليمة لأعشاب البحر » . « حيدر حيدر » 9 .

(35) نفس الرواية ص : 15 .

حدثتني عنك ، شجعتني أن أعرض عليك إعطائي درساً في العربية »[36] .

نشأت العلاقة فيما بين آسيا ومهدي عن طريق وسيط أو مساعد . ذا الأخير فتاة تدرس عند مهدي الذي يمتهن التعليم بالجزائر . من هنا شرع في تدريسها المادة ، بحكم أن المستعمر غَيَّبَ العربية وأعطى الفرنسية مكانة سامية .

التحول عن الدهشة والغربة والذهول جاء نتيجة الاتصال بآسيا ، وهو اتصال سيتجاوز التدريس إلى الحب ، لتسود علاقة في مستوى طموح مهدي كما آسيا .

إن ما جاء في البداية اعتباطياً ، أو بدون معنى ، وإنما يعلق بالمتتالي الذي يشرح السابق ويعلق به سببياً .

جاءت بداية « اخطية » لـ « اميل حبيبي » وفق الآتي :

« كان والدي ، الذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة من متاع الدنيا سوى عصا يتوكأ عليها ، وإخوتي الكبار يتوكأ عليهم ، ووالدتنا ، وهي حامل بي ، يتوكأ عليها ، وحكايات السامر ، وهو أول من ألقى علينا لغز الأمير الفاضل الذي لم يهتد إلى حله سوى ابن الوزير الأصغر .

قال : كانوا ثلاثة شبان أذكياء ، أبناء الوزير الراحل . فشاء الأمير الفاضل أن يعهد بالوزارة ، بعد والدهم إلى أفضلهم »[37] .

يشير زمن البداية إلى الماضي ، على أن السارد يتحدث بضمير المتكلم . إنه الجنين الذي تحبل به الأم . وهو ما يزكي ماضوية البداية . فالجنين غير موجود ، وإنما أُخْبِرَ بواقع الهجرة من القرية إلى المدينة ، ويقوم بنقله والإخبار به كما تلقاه فيما بعد ولادته ، على أن ما يعضد هذه البداية

(36) نفس الرواية ص : 17 .

(37) رواية « اخطية » لـ « اميل حبيبي » كتاب الكرمل 1 . قبرص . ص : 11 .

الحكاية الصادرة عن الأب ، والتي يتوكأ عليها كذلك ، وضمير المتكلم من خلال هذا يسلم مفاتيح السرد لمقول الأب ، أو على الأصح لحكاية السامر . إذن نحن أمام حكايتين : حكاية الأب مع أبنائه ، ثم حكاية لغز الأمير مع أبناء الوزير . والمؤكد أن الحكاية الثانية تتناص مع الأولى ، إنها تأتي من خارجها لتعززها ، وتوازي متضمنها . إن السابق يؤازر اللاحق ، والعكس .

4 . البداية والمكان

4 . 1 .

كيف يمكن الحديث عن المكان في النص الروائي ؟

تنهض الرواية على إيلاء الأهمية للزمن . في ذات الآن نلفيها لا تضحي بعنصر المكان . فالزمن والمكان يتلاحقان في النص الروائي . هذا التلاحق لا يشي بأن لهما نفس الخصائص والتمظهرات ، بل للزمن مواصفاته ، وقد جئنا على البعض منها سالفاً ، وللمكان اعتباراته وسماته كذلك .

في قوله لـ « يوري لوتمان » جاء :

« إن مشكلة بنية المكان الفني ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلتي الموضوع والمنظور »[38] .

قبل الإفصاح عن مؤدى هذه القولة يجدر النظر إلى المكان في عموميته ، ما دام ثمة مكان فني هو ما يتجلى لنا في النص . إذ إن علاقة الإنسان بالمكان ليست حديثة ، بل تضرب جذورها في القدم . فالارتباط بالمكان في الأصل حسي . منذ النشأة يقيم المرء صلة مع مكان هو الجسد ،

(38) مجلة « عيون المقالات » محور « جماليات المكان » . ترجمة سيزا قاسم لـ « مشكلة المكان الفني » وذلك عن بنية العمل الفني لـ « يوري لوتمان » . العدد 8 ، 1987 . ص : 82 .

وذلك عن طريق اللمس والتعامل مع أشياء الواقع وفق مبتغيات هذا الجسد ومقتضياته . إلى جانب الجسد ثمة حيز يشغله الإنسان ويحيا حياته فيه . ينقسم هذا الحيز إلى قسمين : فردي وجماعي . الفردي يخص الفرد بحكم تواجده فيه وممارسته لمنتهى حريته داخله . أما الجماعي فيتميز بطابع العلاقات التي تصل فيها بين أكثر من فرد . من هنالك يلزم الخضوع لهذا المكان الجماعي والسير حسب النظام المحدد والمرسوم له . إن في المكان الجماعي تغيب حرية الفرد لتحضر حرية الجماعة . إضافة لهذا فإن كان للمرء سلطة على حيزه ، فإنه تحت سلطة عليا مع الجماعة ، عليه احترامها والاستجابة لها وعدم خرقها .

بالرغم من هذه الفروق ، فإن الكائن يستفيد من حيزه الفردي وأيضاً الجماعي ، باعتبار أن هنالك مواضعات وسنناً تعومل في ضوئها مع أشياء ، واستفيد من أخرى . من ثم يبقى للمكان الفردي والجماعي هذه الصفة « الثقافية » ، المتجسدة في الاستفادة مما يحويه المكان بنظام دقيق .

عن « سيزا قاسم » :

« . . . ويتضح من كل ما سبق أن المكان حقيقة معاشة ، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه . فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي . ويحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري ، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجون إليه »[39] .

أعود لمقولة « يوري لوتمان » المستهدفة للمكان الفني . فهو يرى إلى المكان في النص في ضوء علاقته بالموضوع . ذلك أن طبيعة هذا الأخير هي

(39) نفس المرجع ينظر إلى تقديم سيزا قاسم . من ص : 59 إلى 67 . والضبط ص : 63 .

ما يحدد المكان المبتغى الحديث عنه . بينما يظل منظور السارد يمتلك خاصية تنماز عما يحمله بقية البشر . فقد يُرى المكان من زاوية معينة ، بخلاف الرؤية التي يرى بها الآخر إليه . بيد أن المكان في النص يبقى متناهياً ينزع إلى محاكاة لا متناه هو العالم الخارجي .

إن صلة المكان الفني القائم في النص باللغة هي صلة ترجمة إلى أنساق مكونة من رموز وإشارات تنهض على غرار أنساق أخرى تَمَّ التواضع بخصوصها بين مجموع أفراد المجتمع .ذاك ما يسميه « لوتمان » بـ « نظام النمذجة الأولى » .

. 2 . 4

إلى جانب ظهور الزمن في البداية كثابت . هناك المكان . ذا ارتبط بالوصف منذ القديم . من ثم يحق الحديث عن الجسر الرابط فيما بين الوصف والمكان . للوصف أن يشمل الشخصيات بتحديد ملامحها وتدقيقها . كذلك قد يستهدف نفسية هذه الشخصيات بسبر أغوارها الداخلية . هذا النمط من الوصف لن أطاله الآن . فما يهمني أساساً وصف المكان . مثل هذا الوصف يتغيا رصد أشياء المكان بحدة ، فيولي التفاصيل عناية فائقة ، لكأن الغرض الأساسي منه المحاكاة لا غير . إنه وصف تصنيف .في المقابل نُلْفي الوصف التعبيري ينهض على التلميح والإيحاء ، كما على جمالية التعبير ، مع اعتماده قدرة القارىء في التوصل إلى أبعاده[40] .

على أن للوصف علاقة بالسرد . للتو يمكن تمييز نمطين . الأول وصف سردي خاضع للزمن ومسهم في الامتداد بالأحداث . النمط الثاني وصف محض خالص . فيكون بمثابة وقفة تأملية لا أثر فيها للتنامي العالق بالحدث . إنه الوقفة أو المساحة البيضاء على مستوى السّرد .

(40) بناء الرواية سيزا قاسم . من ص · 78 إلى 81 .

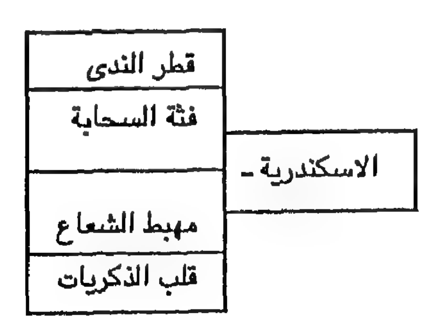
لا يعني التطرق لعلاقة الوصف بالسرد بأن لا قيمة للوصف ، خاصة في نوعه الثاني فالوصف جزء من البنية السردية ، وقد يكون أهم من السرد ، بحكم أنه يضيف إلى المسرود ويكسبه قيمة عالية جداً[41] .

أقف عند نماذج من بدايات روائية . النموذج الأول عن رواية « نجيب محفوظ » ، « ميرامار » :

« الاسكندرية أخيراً .

الاسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء . مهبط الشعاع المغسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع »[42] .

في هذه البداية يتحدد المكان بذكر الاسم ، إنه الاسكندرية . البداية خلو من الضبط الزمني الذي يهبه الفعل، وبالتالي المانح لسردية الأحداث. إذ الوصف المعتمد جاء شرعياً تعبيرياً يعتمد على الإيحاء ، وذلك بهدف التاكيد على أهمية المكان . إنها وقفة شاعر على المكان تعطي أكثر من صورة فنية لمشبه واحد هو الاسكندرية .



(41) Gerard Genette. Frontieres du recit. communications. n 8. p: 162, 163 et 164.

(42) رواية « ميرامار » لـ « نجيب محفوظ » . دار القلم بيروت ص : 7 .

لي أن أموقع هذه البداية حيثما هي في الصفحات الأولى من الرواية دون أن تفقد أهميتها ولا أن تؤثر في مكانها الجديد المتوضعة فيه . أيضاً يمكن كتابة الجملة الأولى من هذه البداية بإضافة الفعل لها ، أو عدمه ، بأكثر من طريقة :

1 . » انتهيت إلى الاسكندرية أخيراً « .

2 . » الوصول إلى الاسكندرية أخيراً « .

3 . » ها هي الاسكندرية أخيراً « .

4 . » لاحت الاسكندرية أخيراً « .

5 . » بعد انتظار ، الاسكندرية أخيراً « .(*)

النموذج الثاني لـ « نجيب محفوظ » ذاته . لكن من روايته « ملحمة الحرافيش » . جاءت بدايتها كالآتي :

« في ظلمة الفجر العاشقة . في الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة بحارتنا »(43) .

جمعت البداية هذه بين التحديد الزمني ، كما المكاني . الزمني فترة الفجر أو الهزيع الأخير من الليل . بينما المكان هو الحارة . شيء ما يوشك أن ينطق في هذه البداية دون أن يحدث . ذلك أن هيمنة الوصف على البداية قلصت من حجم السرد المفْصح عن متابعة الأحداث . إن البداية الثانية تختلف عن الأولى ، ما دام قد تحقق تزمينها والتلميح فيها إلى الخرق المجاوز لسكون ظلمة الفجر .

* لقد نظر إلى المكان من فوق ويحق ضبط ثنائية في هذا المستوى إنها ثنائية : فوق / تحت .

(43) نجيب محفوظ « ملحمة الحرافيش » مطبوعات مكتبة مصر . ص : 5 .

النموذج الثالث عن « سباق المسافات الطويلة » لـ « عبدالرحمن منيف » :

«على أرض المطار كانت بقايا أوراق الخريف تتطاير ، بيتر ماكدونالد يراقبها وهو يجلس في الزاوية الشمالية لصالة الانتظار . كان يسرق نظراته بين لحظة وأخرى ، ويتابعها في حركتها نصف الدائرية وابتسامة صغيرة ، أقرب إلى الحزن ، تطوف على شفتيه . كانت زوجته ، باتريشيا ، وصديقاه مودي والكسندر إلى جانبه ، ولم يستطع أحد أن يخلق في نفسه الفرح الذي يتمناه قبل السفر . كان الكسندر يوحي له بالخوف ، الخوف الغريزي الذي لا يعرف الإنسان مصدره أو أسبابه ، لكنه يحسبه »[44] .

البداية عبارة عن مشهد يضم هذا الأخير بيتر ماكدونالد وزوجته باتريشيا والصديقين مودي والكسندر . الجميع في مكان واحد هو المطار ، في زمن الخريف دلت عليه أوراقه وحركتها الدائرية . إذن جمع المشهد بين الوصف والسرد . الوصف يتعلق بأرضية المطار . أيضاً يلامس الإحساس النفسي لبيتر ماكدونالد، سواء في رؤيته لحركة الأوراق، أو إلى صديقه الكسندر الموحي له بالخوف . ومنذ البدء تم التركيز على ماكدونالد دون الآخرين (زوجته وصديقاه) . كما تم وصف إحساسه الداخلي صوب الكسندر .

إن حركة الأوراق على أرضية المطار هي ذاتها ما يصطرع في نفسية ماكدونالد من شعور . فثمة حزن في الخارج ، وهو نفسه المتجسد في الداخل ، علماً بأن الفرح غائب عن الجميع . هؤلاء في انتظار ، قبل حلول لحظة السفر ، إنه انتظار إلى السكون أقرب منه إلى الحركة ، ولن تبدأ الحركة إلا بزوال الانتظار وموته .

(44) رواية « سباق المسافات الطويلة » لـ « منيف » المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ص : 81 .

4 . 3 .

التأكيد على مكانية النص في البداية . إحلال للقارىء في دائرة مجرى الأحداث . حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة مع بعضها البعض . لكن البدايات المكانية التي استهلت بها النصوص الروائية تختلف بتباين الموضوع المتطرق إليه داخل النص الروائي . إذا اعتمدنا مقولة الثنائيات التي جاء بتأكيدها « يوري لوتمان » ، يحق لنا القول بأن الأمكنة المهيمنة على بدايات النص الروائي تشمل الدار ، المدينة والوطن . هذا ما ندعوه بالمكان المغلق . أما المفتوح فيمكن أن نأخذ كمثال عنه ما يوجد في المغلق ذاته على شكل فضاء ، كنموذج المقهى . الأمكنة المغلقة تتسم بالألفة وقد تحصل الكراهية ، أما المفتوحة فتدل على الغربة وإذكاء نزعة العدوانية[45] .

إذا ما تعاملنا مع النص الروائي العربي ، يمكن القول بأن من الأمكنة المغلقة المهيمنة عليه ، هناك البيت ، إلى جانب المدينة والوطن . في البيت تمارس الشخصية طقس ألفتها ، وبالتالي تهيمن بسلطتها على ما يوجد داخله من أشياء ثقافية تفيد منها وتستفيد. إن البيت مكان الإحساس الفردي بالوجود ، بحكم أن الخروج منه يستدعي الرجوع إليه . على أن الإحساسات تختلف باختلاف الظروف الموجود عليها الكائن أو الشخصية الروائية داخل البيت ، فجو المطر بما يبعثه من دفء وإحساس بالحياة ، بالوحدانية ، ليس يضارع الصيف بحرارته ومناخه الجاف ، حيث التوق للخارج يتفاقم .

لن أمثل لنموذج البيت إلا بما قدمته سالفاً ، وأقصد بداية « مالك الحزين » لـ « إبراهيم أصلان » . فـ « يوسف النجار » المنزوي في غرفته

(45) « عيون المقالات » . العدد الخاص بـ « محور جماليات المكان » . أنظر الترجمة ص : 81 .

استشعر ألفة المكان والمطر ينهمر معلناً عن ذاته . لقد غسل الحارة بما فيها مسكن « يوسف » . إلا أنه وبعد الهدوء أتاح لـ « يوسف » الخروج من فراشه الذي كان قد احتضنه . إن « . . . البيت يصوغ الإنسان »[46] .

كما في حديثي عن البيت كمكان مغلق ، يمكنني تناول المدينة والوطن برمته ، دون أن يعني هدفي من خلال السياق انتزاعي للبيت ، ذلك لأنه جزء من المدينة وحتى الوطن . بيد أن هذا لا يلغي وجود نصوص ركزت على المدنية ليس إلا ، على أوطان بذاتها بعيداً عن الإشارة التحديدية لبيت بذاته .

المكان المفتوح المؤكد في غالبية من بدايات النصوص فضاء المقهى . إنها مفتوحة للكل ، والكل يلجها . أقول على الخارج بما فيه من أشخاص . فداخلها يتجدد كمياه البحر . وفي تجدده تتعدد المشارب والأهواء وتتعانق اللغات والقضايا ، بالتالي ، فهي مكان الفرجة على الآخر ، خاصة وأنها انتزعت من الممشى الذي يشغله ويستغله ويعلن عن ذاته فيه ، لتفجر شكلها ، هندستها الخاصة .

إن المقهى لا تحكمه سلطة الداخل إليه ، وإنما نسق عام تدوول التعرف عليه ، ولا يحسن خرقه إلا متى ما كان الرجل معربداً أو مجنوناً ، نتيجة لهذا الأساس ليس المقهى سوى حد . إذ منه نعود إلى البيت ، أو نغادر عنه نحو العمل .

بداية « الربيع والخريف » لـ « حنا مينة » جاءت على الشكل التالي :

« جلس في مقهى « ام كي » M.k في شارع لينين ببوداست . كان وحيداً ، غريباً ، يراقب الناس والأشياء من حوله مراقبة فيها فضول ، يمازجه عدم اكتراث ، كأنما قرر أن يكون لا مبالياً ، ما دام يجهل البيئة

(46) جماليات المكان . باشلار . ترجمة « غالب هلسا » طبعة بيروت . ص : 68 .

واللغة وطرائق التصرف ، في بلد ورث عن امبراطورية قديمة كل نزعة الشعور المفرط بالذات ، بالانتماء القومي ، بالمهارة ، فيما يباشر من عمل ، وفيما يضع من مواد ، أغذية ، خمور ، ويبني من جسور ذات مواصفات عالمية ، حتى أطلق المجريون على أنفسهم ، أو أطلق الآخرون عليهم ، هذا اللقب الذي يحبون ترداده وسماعه « بناة الجسور »[47] .

ثمة مكان لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق ، إنه اللا متناهي . نمثل له بالبحر ، الغابة وبالصحراء . إذ إن ما يمتاز به الامتداد ، وأيضاً الافتقاد للمقولات الحضارية التي نلمسها في المدن ويمارس عليها الجميع رغباتهم وحاجياتهم . مكان من هذا القبيل يعيد إلى الذاكرة مرحلة بدائية في تاريخ التطور الإنساني والمجتمعي .

إنها مرحلة التوحش . من هنالك بقي المستبد بالإنسان أثناء تواجده في هذه الأمكنة الخوف ، والرغبة عنها نحو البيت مستقر الألفة . يظل هذا النمط ضئيلاً في النصوص الروائية العربية لعامل التمدن والانتصار الحضاري .

لـ « عبد الرحن منيف » في « مدن الملح / التيه » بداية كذلك :

« إنه وادي العيون .

فجأة وسط الصحراء القاسية العنيدة ، تنبثق هذه البقعة الخضراء ، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء ، فهي تختلف عن كل ما حولها ، أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أية صلة ، حتى ليحار الإنسان وينبهر ، فيندفع إلى التساؤل ثم العجب « كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذا ؟ لكن هذا العجب يزول تدريجياً ليحل مكانه نوع من الإكبار الغامض ثم التأمل ، إنها حالة من الحالات القليلة التي تعبر

(47) « الربيع والخريف » رواية « حنا مينة » . دار الآداب . بيروت ص : 7 .

فيها الطبيعة عن عبقريتها وجموحها ، وتبقى هكذا عصية عن أي تفسير »[48] .

تفصح روايات السجون عن مكان « تأديبي » هو السجن . وفيه تفتقد الحرية ، ويركز على تحرك وفق ما يسمح به ، وتفرض السلطة أقصى حدّتها . أمثل لهذا بـ « السجن » لـ «نبيل سليمان » ، وكذلك بالمعروف من تجارب « منيف » .

أختم هذا الباب قائلاً بأن سيادة المغلق على الأعم ، تعود للمنزع الذاتي الغالب على مسار الروايةالعربية .

(48) « مدن الملح / التيه » . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت . ص : 7 .

5 . أنماط من البدايات

الجزم بأن البدايات متشابهة أمر غير وارد . ذلك أن منطلق أية بداية مهما كان نوعها نشدان الاختلاف عن السابق والمتداول في النصوص الروائية . فعن الاختلاف يتم التفرد وإكساب النص مشروعية إعلانه عن ذاته . إذ لو تحقق التشابه أصلاً لكنا بصدد نص روائي يتيم ، وهو ما لا يمكن تحققه على الإطلاق . فتنوع النصوص واختلافها يسوق إلى تعددية في بداياتها خاصة وأن البداية من أعقد مكونات النص ، فعنها يُزَجُّ بالقارىء إلى المختلف ، وعنها يمكن إحكام الدخول . إلى رحابة المتخيل . من ثم فالبحث عن التفرد ، هو بحث عن خصوصية تميز الرواية عن بقية النصوص الحكائية الأخرى الناهضة إلى جانبها .

إن البداية حالة عقلية ، نوع من العمل الهادف إلى التباين عن أعمال تنوجد إلى جانبه[49] لذا ، فما سنعمل عليه ، تبيان أنماط من البدايات التي طالعتنا بها بعض النصوص الروائية العربية ، بعيداً عن الإقرار بكون ما جئنا عليه هو السليم والصحيح ، خاصة وأن للأعمال ظروفها وامتداداتها واختلافاتها .

. 1 . 5

إن أول نمط يحسن بنا الوقوف عليه هو ما أدعوه بالبداية المتناصة .

(49) مجلة « الكرمل » العدد 21 / 22 المشار إليه سابقاً عن بحث « صبري حافظ » ص : 142 .

وأقصد بكلامي تلك البداية التي تستحضر نموذجاً أدبياً معيناً بغية اعتماده والحذو على منواله . في هذا المجال يمكن الوقوف على البدايات الموظفة للأشكال التراثية ، حيث ومنذ البدء ، تتم موضعة النص في إطار استلهام الموروث القديم في مظاهره وتجلياته .

لا يعني هذا بالضبط كون البداية وحدها هي ما يعمل على الاستفادة من الحقل التراثي ، وإنما البداية في العمق تشمل النص بكامله ، كما تضيء اللاحق ، مثل هذا التوظيف لا يحد من فعالية التراث وامتداده ، بقدر ما يعبر عن الروابط والصلات الكامنة بين الآداب قديمها وحديثها بعيداً عن الحد من قيمة وفعالية أدب ما . من هنا يبقى للتراث تميزه وحضوره .

على أن المستهدف ليس المماثلة أو المحاكاة ، لكأننا استبدلنا حقبة بحقبة ، لنعطي أدب تلك لهذه ، وإنما التوظيف يتحقق في سياق من تحويل المعطيات ، وهو تحويل لا ينال من الشيء بل يكشف عن مظهره وملمحه .

في ضوء هذا استفاد الجنس الروائي من « ألف ليلة وليلة » ومن « أدب الرسائل » و« فن الخبر» وكذلك « الأسطورة » .

هذه الاستفادة تعمل على الموازاة بين شكل أدبي آني ، وبين نمط تراثي . حيث إن الثاني يعضد ويفسر متضمن الأول[50] .

أول نموذج نعتمده ، نستقيه من « رسالة في الصبابة والوجد » لـ « جمال الغيطاني » :

« أما بعد ،

أعلم يا أخي الحميم ، أيدك الباريء الكريم بمدد من عنده أنني ما أقدمت على البوح لك أنت إلا بعد انقضاء مدى وماشرعت إلا بعد تعاقب أحوال شتى صعب علي كتمانها، اقترن فيها قربي ببعدي واتصالي

(50) تحدر العودة إلى مؤلفنا « النص الأدبي مظاهر وتجليات الصلة بالقديم » . دار اليسر . البيضاء

بانفصالي، وخلف أمري بتوفيقك، وتبادلت اتجاهاتي المواقع، حتى قوي علي الشك أن ما جرى ، جرى، خاصة مع تزايد بغير كينونة ملموسة »[51] .

تندرج هذه البداية في حقل أدب الرسائل . ذلك أن الروائي يرتهن إلى قارىء مخاطب من جانبه . الاقتراض في أساسه يتغيا التواصل . ولكي يحدث يتم البوح وكشف النوايا المستشعر بها . لذا ، فما تحسه الذات ، ذات الراوي ، سيحل في ذات المروي له أو المتلقي . لكأن الروائي بصدد نمط سيري أول ما يتطلبه إيجاد تعاقد بناء عليه يخلق التواصل ويتوطد ، إذ قد يكون الحديث من الذات وإلى الذات .

نلفي شبيهاً لهذا النموذج في « الإشارات الإلهية » لـ « أبي التوحيدي » . فهو بدوره يستحضر قارئه بهدف الإفضاء إليه بمكنوناته وأحاسيسه ، التي يبدو أبو حيان من خلالها متنازعاً بين غربته وشوقه ثم وجده المحرق ، وبالتالي رغبته في إيصال كل ذلك إلى المتواصل معه . يقول « أبو حيان التوحيدي » :

« يا هذا ! إنك إن عرفت هذه اللغة ، واستخرجت حالك من هذا الديوان ، وحصلت مالك وعليك من هذا الحساب ، أوشك أن تكون من المجذوبين إلى حظوظهم ، والراسخين في علمهم والخالدين في نعمتهم »[52] .

نورد نموذجاً ثانياً عن رواية « نوار اللوز » لـ « واسيني الأعرج » :

« مسكوناً بالدهشة كان ، وبرائحة الحناء البدوية والاحتراق . حاول

(51) رواية « رسالة في الصبابة والوجد » لـ « جمال الغيطاني » . سلسلة روايات الهلال ص : 8 .

(52) « الإشارات الإلهية » لـ « التوحيدي » تحقيق « عبد الرحمن بدوي » . وكالة المطبوعات . الكويت . ص : 49 .

فتح عينيه المتعبتين بتكاسل . برد الشتاء ينفذ إلى العظام كالإبر ويقوي شهوة النوم . بدا له رأسه ثقيلاً وأعضائه مرهقة . تسرب في دمه مذاق « المسواك » الهندي والعطور الصحراوي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق حائط بيته الهرم ، قبل أن تعود على أعقابها ، تجر أتعاب بلاد المغرب ، وبؤس نجد، في كنفها لجام عودها الذي لا يتعب »[53] .

يحذر المؤلف في البدء قارىء الرواية بضرورة العودة إلى سيرة هلال . مثل هذا التحذير يقر بأن ملامح من سيرة بني هلال سنعثر على ظلالها في الرواية ، وحتى لو افترضنا غياب هذا التحذير، فإن بطل الرواية « صالح بن عامر الزوفري » ينتمي الى سلالة الهلالين ، إنه آخرهم .

« ماذا يا صالح ، يا آخر سلالة بني هلال »[54].

إذن نحن أمام نصين ، نص روائي يوظف معطيات نص تراثي هو السيرة الهلالية . وللتو تضيء لنا السيرة الهلالية البعد الروائي . إنها تغريبة الترحال والغربة والنزاع مع السلطات . هذا ما يلقي بظلاله على التغريبة الموازية ، أي ما حدث لصالح بن عامر .

في تعريف للسيرة الهلالية جاء :

« سيرة بني هلال أنشودة قبيلة بني هلال العربية التي استوطنت منذ العصر الجاهلي الجزيرة العربية ، تروي هذه السيرة رحلة قبيلة من نجد إلى تخوم الأندلس »[55] .

(53) رواية « نوار اللوز » لـ « واسيني الأعرج » . دار الحداثة . بيروت . ص : 9 .

(54) نفس الرواية . ص : 9 .

(55) أنظر بحث الدكتور « عبد الرحمن أيوب » : « استمرارية الآداب الشعبية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية في الوطن العربي » النصوص الشعبية : سيرة بني هلال . مركز دراسات الوحدة العربية . جامعة الأمم=

ثم إن بداية الرواية تحيل وفق علامات معينة على السيرة الهلالية . هذه العلامات هي شخصية « كالجازية » التي كانت تمهد للاحتلالات . ومكانية ، كنجد وبلاد المغرب التي استقر بها الهلاليون .

إن إجلاء الغموض عن البداية المتناصة يمكن أن يتأتى من خلال أكثر من مقارنة ، وبين أكثر من نوع أدبي ، لولا أننا نكتفي بما جئنا عليه ليس غير مع وجوب الإشارة إلى كون الرواية العربية قد انفتحت على النصوص العالمية في توظيفها للميثولوجيا وللسمات الغرائبية ، نحو ما نرى في نصوص أمريكا اللاتينية ، ونستدل بـ « فقهاء الظلام » و « أرواح هندسية » لـ « سليم بركات » .

5 . 2 .

القول بالبدايات المتعالقة معناه غياب الاعتماد على بداية واحدة موحدة داخل النص الروائي ، إذ ثمة أكثر من بداية داخل النص . بيد أن هذه التعددية تفعل على مستوى التوالد السردي ، حيث يُقصى التكرار وينتفي التواتر كذلك . وأرى بأن هذا النوع من البدايات يتوفر بشكل كبير في النصوص الروائية القائمة على توزيع الفصول تحت أسماء الشخصيات . فكل شخصية تستقل بفصل دون توهم الاعتقاد بأن الفصول مفككة لا رابط يحكمها . إذ أن العنصر الرابط في الأساس هو « الثيمة » أو الموضوع الكامن في صلب النص ، وعلى الأغلب تكون دائرة مجرى الأحداث ، أو المكان هو الموحد بأحداثه ووقائعه .

أستدل على قولي مثلاً برواية « نجيب محفوظ » ، « أولاد حارتنا » . هذه الرواية موزعة إلى فصول تحمل أسماء لشخصيات : أدهم ، جبل ،

= المتحدة وهو مؤلف جماعي يحمل عنوان « الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع » ص . 328

رفاعة ، قاسم وعرفة . ويكاد يكون كل فصل على انفراد ببدايته ، على أن البدايات متعالقة متماسكة ،بحكم أن الحارة التي هي الحياة المبدأ الذي تنهض عليه الرواية . دون أن تفوتنا الإشارة في هذا المقام إلى أن هذه البدايات تعكس نهضة المجتمع وتطور الحياة . بمعنى آخر ، لقد بنى « محفوظ » نصه البناء المرتهن للرؤية الفلسفية ، سواء إلى الواقع الإنساني ، أو إلى هذا الإنسان ذاته في صلته بالحياة .

ويحق اعتبار رواية « رحال ولد المكي » لـ « محمد صوف » ، و « اميلشيل » لـ « سعيد علوش » ، و « بيضة الديك » لـ « محمد زفزاف » بل حتى « لعبة النسيان » لـ « محمد برادة » ، جميعها تدخل في إطار البدايات المتعالقة ، بالرغم من كون الرواية الأخيرة يغلب عليها الطابع السير/ذاتي ، إنها سيرة أكثر مما هي رواية(*) .

المستهدف من وراء البدايات المتعالقة تقديم صور ومشاهد اجتماعية متباينة الجوانب تجسد في العمق التفاوت الموجود والحاصل على مستوى البنية الاجتماعية . إضافة إلى اختلاف المناحي الفكرية والمعرفية في رؤيتها إلى الوقائع والأحداث ، وهو ما يبلور ليس حوارية اللغات وحسب ، وإنما حوارية المعارف وتداخلها .

5 . 3 .

البدايات الواصفة تقدم إضاءة أجواء النص ، بيد أن هذه الإضاءة تعمل على تأكيد تفاصيل معينة ، مع إسقاط جوانب أخرى . وذلك كي

(*) أعتقد بأن لا مجال لمقارنة إبداعية « لعبة النسيان » بـ « قالت ضحى » و « شرق النخيل » كما « المقهى الزجاجي والأيام الصعبة » و « مالك الحزين » وغير هذه النصوص المنضوية تحت لواء ما سماه « صبري حافظ » بـ « الحساسية الجديدة » . وأرى أن « حافظ » كان يميل إلى الانطباع أكثر من ميله إلى الموضوعية . أنظر استجوابه في « أنوال الثقافي » العدد : 77 .

يتسنى خلق وصل بين ما قيل في السابق، وبين ما يليه ويلحقه. إذا ما ألمحنا إلى كون اللاحق هو المفسر لما تم التقصير فيه سالفاً ، أي في الإضاءة المقدمة .

5 . 3 . 1 .

على أن من هذه البدايات الواصفة نجد الشعرية الخالصة ، وفيها تلعب اللغة على الإمداد بصور فنية قائمة على ضبط المشابهة ، ويتعلق هذا خاصة بالمكان المتواجد فيه ، حيث تتفاعل الأحداث وتمتد ، دون أن يسقط من اعتبارنا أن اللغة الواصفة الشعرية قد تمتزج بالسياق السردي ، بعيداً عن تجسيد الوقفة التأملية المحض ، نحو ما نجد لدى « حيدر حيدر » خاصة ، و « إدوار الخراط » في « رامة والتنين » التي نعتمد منها شاهداً على ما قلناه .

« عندما دخل الميدان الضيق الذي تتلاقى عنده ، في وسط العجوزة عدة شوارع جانبية ، ما زالت مهجورة ، وأنيقة ومظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور ، كانت السيارة في الصبح البكر قد اخترقت حافة الشمس التي بدأت ، منذ دقائق قليلة ، تشتعل باخضرار فروع الشجر المورقة ، يقظة بفرح ، كالأطفال ، حول الميدان الصغير الخالي »[56] .

5 . 3 . 2 .

في البداية الواصفة الناهضة على الزمن ، تتم الإشارة منذ البدء إلى وقت معين يكون المدار الذي تتحرك فبه الرواية . وعلى الأغلب ، يتولد السرد استناداً إلى هذا المعطى الزمني ، إما بالاسترجاع أو استشراف البعد

(56) رواية « رامة والتنين » لـ « أدوار الخراط » . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ص : 7 .

المستقبلي . ونشير إلى أن البداية القائمة على وصف الزمن تجنح إلى التخليص عوض الاسهاب والتفصيل .

كنموذج لهذه البداية ما جاء به « عبد الله العروي » في « الفريق »، من حيث التأكيد على المحور الزمني .

« مارس شهر لا يطمئن إليه المرء . تارة بارد ممطر إذا كانت الرياح شمالية غربية وطوراً جاف حار إذا كانت الرياح جنوبية شرقية ، قلَّ ما يكون الطقس فيه مشمساً دافئاً . . تختفي الشمس وتتغمم السماء فتحتفظ البيوت ببرودة ورطوبة الشتاء ، أو تصحو السماء فتبعث الشمس أشعة محرقة في جو متلألىء . تصفر المزروعات ويكاد الناس يختفون في ثيابهم الصوفية . . يتهافتون على جوانب الطرق المظللة ، أوجههم ممتقعة ، مزاجهم حاد ، حركاتهم مضطربة . .

مارس شهر الأخطاء والأخطار . . »[57] .

5 . 3 . 3 .

البداية الوصفية المشهدية تجلو الغموض عن حركة الأبطال ، كما تكشف عن قسم من حواراتهم ، دون أن ينفلت عنصر الزمن كما المكان من الذكر . ذلك أن العلاقات القائمة بين الشخصيات تقدم مختصرة مفسرة ، فيخامر المتلقي إثر ذلك التساؤل الذي يتبدد حالة الامتداد في قراءة النص . نستحضر بداية « رحيل البحر » لـ« عز الدين التازي » : « تفرقنا في الساحة . كل أخذ الوجهة التي يريد .

الأرض ناصعة بيضاء . هامات عابرة كأشباح الليالي المطيرة . كراسي المقاهي مقلوبة على الطاولات . زرقة البحر أكثر صفاء مما رأيناها قبل هذا

(57) رواية « الفريق » للأستاذ « عبدالله العروي » . المركز الثقافي العربي . البيضاء ص : 7 .

الوقت . . البحر يصفو لنا في هذه الساعة . كيف نستطيع أن نمضي هنا ، وسماء هذه الساحة لا تريحنا ؟ لا نستريح إلا تحت سماء البحر ، لكننا خرجنا الآن . نظرت إلى أطرافي المبللة بالماء . أين ذهب مغيث ؟ تذكرت أنه حمل مديتي معه وراح خلف الصخور ، ومن المحتمل أن يكون قد نسيها في جرابه ، سوف أستعيدها بمجرد ما يظهر الضوء . بدونها لا أستطيع أن أعمل . كل يتعود العمل بمديته الخاصة . المدية ضرورية لي في ساعات الخروج إلى البحر ، سأرى مغيث ، وأخرج ثانية إلى البحر ، في جولة أخرى ، بحثاً عن ما يمكن أن يوجد في البحر »[58] .

5 . 4 .

أتراني أصل إلى النهاية ؟ بعد وقوفي على البداية كتوجبه وتلخيص . قد يكون ، لكن للنهاية طعم آخر ، ومبحث آخر .

(58) « رحيل البحر » رواية « عز الدين التازي » المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ص : 12 .

القسم الثاني



« الزيني بركات »
مقاربة في البداية



العنوان والبداية

من الممكن للعنوان أن يكون بداية للنص . هذا ما لم نعتمده في القسم الأول من دراستنا هذه ، ذلك أن العناوين لا تحمل نفس الدلالة ، فمنها ما يأتي مباشراً يحيل على محتوى العمل الأدبي ككل ، خاصة الحامل لأسماء شخصيات توجد في النص ، أولها دلالتها على مستوى البعد التاريخي والسياسي والاجتماعي . على سبيل المثال « الزيني بركات » للغيطاني ، وللأخرى « رحال ولد المكي » لمحمد صوف .

أما غير المباشر فتركيبه مجازي استعاري بحكم الشاعرية التي يتسم بها العنوان ، وهو ما يتطلب الإتيان على قراءة العمل بغية الاهتداء لِكُنْهِ محتواه . كنموذج « وليمة لأعشاب البحر » و« رحيل البحر » و« الرحيل بين السهم والوتر » .

سنركز صلة العنوان بالبداية على النوع الأول ، أي المباشر ، معتمدين النص الروائي : « الزيني بركات » . قبل هذا : لماذا نعطي للنص عنواناً ؟ أو بمعنى آخر : لماذا العنوان ؟

العنوان هو الشيء المحدد للنص كيفما كان نوعه . ينبني التحديد على إخضاع القارىء ووضعه في صلب الموضوع . إلى جانب ذلك فالعنوان يعرف بالجنس الأدبي ، إذ وأمام أكثر من عنوان يمكننا التمييز بين ما هو للرواية ، للدراسة ، ولغيرهما معاً . من ثم يحق اعتبار العنوان في النص المميز له عن بقية النصوص المتواجدة إلى جانبه ، ولئن كان من الممكن تشابه أكثر من عنوان لأكثر من نص ، إلا أن التمييز هو المهيمن والسائد ،

وهو بالتالي ما يبين بأن للمؤلف الرواية كذا ، وللآخر النص كذا .

إن العنوان حسب ما جاء به « ج . جنييت » عن « شارل كريفل » و « ليوهوك » ، هو ما يحقق هوية النص . ذلك أن الهوية تعطى له من بين هويات متعددة لنصوص متباينة ومتفاوتة ، بالرغم من مشاركتها إياه قاسم الأدبية . إضافة لهذا فالعنوان يقيم الصلة بالمضمون وذلك لكونه يجلو عنه ويبين فحواه ، وهو في العمق ما يعطي للنص قيمة من بين نصوص تنازعه الوجود[1] .

لكن ، أيرتبط العنوان بالمضمون على الدوام ؟ في رأي لـ « امبرتوايكا » جاء :

« العنوان ، هو للأسف منذ اللحظة التي نضعه فيها ، مفتاح تأويلي »[2] .

على حد تعبيره ، يرى « ايكو » بأن مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان . أقول : العنوان لا القراءة . إذ العنوان يثير في الملتقى هاجس التوغل في كنه العمل . ومنذ اللحظة الأولى ، لحظة القراءة ، قراءة العنوان الموضوع والمنتقى من جانب المؤلف ، يثور فضول المتلقي فيأخذ في التعبير عن المحتوى بعيداً عن القراءة . فقد يصدق مقوله السابق ، كما قد يلبث مجرد إمكانية للتأويل بعد الإتيان على العمل ، أي في حقبة لاحقة ، حيث تحضر المقارنة بين ما قيل سالفاً ، وما يقال بعد الانتهاء من العمل .

لا يرتبط العنوان بالمضمون وحسب ، فبالامكان أن يكون شكلياً . عند قراءته نعجب بتركيبه وحسن صياغته . إلّا أن المجيء على النص

(1) أخذنا بعض ما جئنا به عن G Genetteفي مؤلفه «Seuils» الصادر عن منشورات «Seuil» باريس ص : 73 .

(2) مجلة « المقدمة » ترجمة « الحبيب السالمي » لـ « اسم الوردة : آليات الكتابة » . العدد 7 . يناير 1988 .

يدفعنا للتساؤل عن الصلة المقامة بين المضمون وشكلية العنوان . إنها الصلة غير المباشرة ، والمفترضة لذكاء المتلقي وجودة استخدامه لذهنيته ودهائه الذي يقوده إلى حيلة ومكر المؤلف .

هذا ما يعزز قوله « إيكو » :

« ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها »[3] .

نستنتج مما سقناه كون العنوان ما بين نمطين : النمط الموضوعاتي ، والنمط الشكلي[4] . في ضوء هذا ماذا نقول عن عنوان كـ « الزيني بركات » ؟

يحيل هذا العنوان مباشرة على فترة ، على حقبة زمنية تاريخية . أرمي بكلامي إلى حكم المماليك بمصر . إذن تتأطر الشخصية في ذلك الفضاء ، ونستحضر من خلالها ماجريات الأحداث والوقائع القمعية التي كان من خلفها « الزيني بركات » الذي تولى أمر الحسبة بعد « علي بن أبي الجود » . إلى حد ما ذكرناه نكون قد أوفينا موضوعاتية العنوان حقها بخصوص شكليته ، يدعو استدعاء « الزيني بركات » إلى أكثر من تساؤل . إذ أن هذه الشخصية تستدعي القيام بوظيفة رمزية . من أعماق التاريخ يتم الاستحضار لبلورة أجواء الحاضر . هذا يفصح عن كون الظرف المعاش سابقاً بسلبياته ، هو ما يتجلى ويتجسد على مستوى الراهن . إذن ثمة نموذج لـ « زيني بركات » في عصرنا وليس في العصر المملوكي . وسواء أكان الأول أو الثاني فمكان الوجود هو مصر . من ثم يفعل خيال الروائي . إنه ينطلق من التراث ، من التاريخ ، بهدف تركيب العمل والإعلان عن وجوده ، عن شكله المختار والبديل . من ثمن أعتبر العنوان يجمع ما بين موضوعاتيّته وكذا شكليته .

(3) نفسه ص : 9 .
(4) كتاب ج . جنييت » . المشار إليه سابقاً . الصفحة : 74 .

أعود من حيث بدأت لأؤكد بأن استكناه بداية العمل ومفتتحه من الممكن أن يدلنا عليه العنوان إن كان مباشراً أو حاملاً لاسم الشخصية المحورية ، أو اللاعبة دور البطولة كما حصل في نص « الزيني بركات » . لـ « إيكو » في هذا المجال رأي :

« إن العناوين التي يحترمها القارىء أكثر من غيرها ، هي تلك التي تقتصر على اسم البطل الذي يمنح اسمه للكتاب ، مثل « دافيد كوبررفيلد » أو « روبنسون كروزويه »[5] .

إضافة للعنوان المحدد للرواية من بين الروايات الأخرى ، نقف على عنوان فرعي في الصفحة الثالثة ، بعد الإفصاح عن كون ما سيأتي هو مقتطف عن الرحالة البندقي ، وذلك في الصفحة الثانية ، العنوان الفرعي هو التالي : « لكل أول آخر ولكل بداية نهاية » .

يتسم هذا العنوان بمنطقه ، كما ببعده الديني المحض . والملاحظ أن الاحتماء بالدين لنوايا سياسية يغلب على الرواية . فالمؤكد أن الشيء مهما كان يختص ببداية معينة ، ولا بد لهذه البداية من آخر ، أو بمعنى أكثر وضوحاً البداية تفترض وجود النهاية .

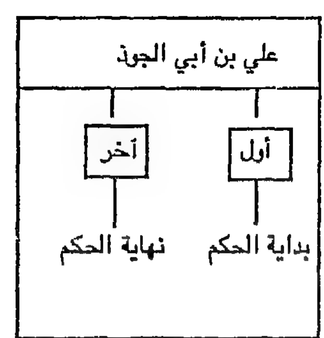
أول = بداية / آخر = نهاية

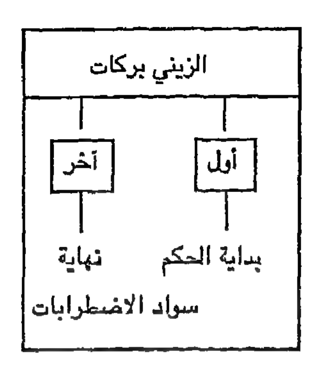
عن أي بداية يتم الحديث ؟ ثم عن أي نهاية ؟

مقتطف الرحالة البندقي يتموضع في زمن هو نهاية للحكاية ، وبالتالي للرواية . إنه « 922 » فترة الاضطرابات بعد اختفاء « الزيني » الذي مارس سلطة الإكراه والإجبار من خلال عدة سلط ، وبعد أن دفع الرشوة نظير الحصول على المنصب . إذن كانت لـ « الزيني » بداية ، وما الاضطرابات والعجز سوى الآخر أو النهاية . لمثل هذا الوضع انتهى « علي بن أبي الجود » الذي زال كمتولي للحسبة ، ليحل مكانه « الزيبي » . إنه تواجد من قبله

(5) « المقدمة » نفس العدد . ص : 9 .

ولذات الحال والوضع خضع(*) .





يعزز العنوان الفرعي المساق في السابق . إذ الربط بين عنوان الرواية الموجود على الغلاف وبين الفرعي يدل على كوننا سنعيش مرحلة سياسية هي مرحلة حكم الزيني من بدايتها إلى نهايتها ، على أن نُطِلّ من ثنايَاها على الما قبل ، أي زمن ممارسة علي بن أبي الجود للحكم إطلالة شبه قصيرة ، ليكون الحظ الأوفر في الرواية للزيني . . إنها نهاية فترة وبداية أخرى(*) .



(*) ملاحظة .

(*) ملاحظة : إن رواية « الزيني بركات » تستوجب قراءة مؤلف « القاهرة في 1000 عام » لـ « الغيطاني » نفسه . خاصة وأن بعض أجواء الرواية يتم التلميح إليها في صلب موضوع هذا المؤلف .

صنعة الخيال

إلا في النادر، تخضع النصوص السردية الروائية العربية للزمن التصاعدي . فالرواية تشد منطلقها من بداية محددة نحو نهاية كذلك . قد يعتري الزمن التصاعدي تكسير، حالة اعتماد استرجاع يفعل بالإضاءة لاتمام جانب مظلم داخل النص الروائي . وبالرغم من هذا ، فإن ما يسم الرواية هو الامتداد . في « الزيني بركات » يتم إخضاع النص لبداية هي في الأصل نهايته . فزمن الحكاية المحورة في الرواية يبدأ من « 912 » وينتهي بـ« 922 » . إلا أن الروائي استهل نصه بـ« 922 » ليأتي إلى« 912 » . هذه النهاية البداية تصبح البداية الفعلية للنص بمجمله ، بحيث إنها تعمل على الإشارة إلى موت مرحلة ، ثم بداية أخرى لا تختلف عنها في شيء . . إنه الوضع والحال .

نقف في هذه البداية « 912 » عند مقتطف من مشاهدات الرحالة البندقي . يعتمد المقتطف ضمير المتكلم ، ويتأطر ضمن أدب الرحلة . خاصة وأن الرحالة اعتمد الوصف الشامل العالق بالقاهرة ، بسكانها وبالمتداول فيما بينهم . إذا ما ألمحنا لكون زمن« 922 » هو المؤشر على اختفاء « الزيني » وهيمنة الفوضى والاضطرابات ، بعد الاهتداء للنوايا التي كشف عنها « الزيني » وهي في أساسها سلبية محض .

في صلب هذه النهاية البداية تحدث تكسيرات. فالرحالة يصف من فترة محددة هي الليل نظراً لظروف القاهرة . في ذات الآن يعيدنا إلى ما حدث قبيل العصر ، مع إيراد نص الحوار الذي دار بين شخصيات ستقدمها لنا الرواية بخصوص اختفاء « الزيني » . ولقد عمق الرحالة مشهده بوحدة

حكائية صغرى (في النص وحدات تتدرج بالتطرق للشخصيات في استقلاليتها) تحوي نموذجاً لما أتى « الزيني » على القيام به ، والذي بلغ حد معرفة ما يجري في البيوت ككل . متضمن الوحدة إنقاذ جارية رومية من زوجها السقاء الكبير السن ، بحكم أنه كان يسكن بها كابن العشرين في كل حقبة وزمن .

إذن « 922 » هي نهاية لحكم « الزيني » وممارساته القمعية ، في حين أن « 912 » تدل على تنحية « علي بن أبي الجود » وتولية « الزيني » . وسواء في الحال الأول أو الثاني يظل زمن دولة البصاصين واحداً ، لأن ما بعد « 922 » قد يحيل على صعود يد خفية أو ظل له سلطته وأساليبه القمعية . أقصد بكلامي « زكريا بن راضي » .

أقام « جمال الغيطاني » بناء « الزيني بركات » باستحضار كوكبة من النصوص . نجد من بينها ما ينتمي لأدب الرحلة ، للنص الديني ، وللتاريخ عموماً . وأرى بأن الاستفادة من التاريخ طغت على النص الروائي . إذ المرجعية المعتمدة حوليات « ابن إياس » : « بدائع الزهور في وقائع الدهور » ، ومنه استقى « الغيطاني » نصه وجسّد معالمه .

في « البدائع » على حدّ ما قرأت اعتمدت الحوليات التسلسل التصاعدي . إلا أن « الغيطاني » خالف هذا المسار باللجوء للزمن المتكسر . فقد أحال النهاية إلى بداية ، والبداية إلى نهاية ، ليدل على هذا الجدل الموجود بين الماضي والحاضر ، والحاضر والماضي .

ترى « سيزا قاسم » :

« ... فجمال الغيطاني يحاكي قول ابن إياس التاريخي ، أي أنه لا يلجأ إلى استخدام « محتوى » تاريخي يصونه في لغة عصره ، بل ينتقل

بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة »[6] .

إن محاكاة « الغيطاني » استهدفت تشييد نص مخالف ، نص رمزي يلجأ إلى الصيغة الخيالية بغية الإبداع لا الاتباع . هذا في الأساس هو ما يكسب الرواية خصوصية تفردها . ولعل في تقديم الأحداث ما يحمل الدليل على قولنا . . . من ثم كانت البداية متباينة عن جل ما قمنا برصده ضمن القسم الأول من بحثنا .

(6) مجلة « فصول » العدد الخاص : الرواية وفن القص . بحث « سيزا قاسم » : « المفارقة في القص » . المجلد الثاني . العدد الثاني . يناير ، فبراير ، مارس 1982 . ص : 144 .

الزاوية والصوت

من يدير دفة السرد في « الزيني بركات » ؟

إنه المؤلف . وبما أنه لا يعلن عن ذاته الا كضمني في الرواية ، فقد اختار لهذا الاختفاء من يتكفل بالظهور . فإن كان « ابن إياس » في « وقائعه » قد انساق وراء الحياد والموضوعية ، فنص « الزيني » لا يماثل بقدر ما يخالف . فقد جاءت بداية الرواية وكما ألمحت على لسان ضمير المتكلم ، والمقصود به الرحالة البندقي . فهو يصف أحوال القاهرة وما يجري فيها بعد اضطراب الأحوال وغياب « الزيني » الذي سيعود ليملأ منصبه بقوة شديدة . إن ضمير المتكلم لا يستبطن ، ولا يعلق بالذات ، وإنما يحتمي بالوصف الموضوعي دون تعاطف . ولعل في اختيار رحالة بندقي ما ينم عن الرغبة في استحضار شاهد بعيد عن الكل ، وأيضاً ما يؤكد توظيف جنس أدبي هو أدب الرحلة : « أعرف / أرى / أطل / لا أرى / لم أره . . » ، « أذكر ما كتبته عنه بعد لقائي به » (ص : 9) .

في مقابل ضمير المتكلم ، يتحدث السارد بضمير الغائب عن شخصيات الرواية . ومنها : علي بن أبي الجود ، زكريا بن راضي ، عمرو بن العدوى ، سعيد الجهيني ، الشيخ أبو السعود والزيني بركات . وبشكل أكثر تركيزاً عن الزيني المستحضر في وعي ولا وعي الشخصيات ببطشه وأساليبه المتباينة ، وسعيد الجهيني الطالب الأزهري زائر أبو السعود والمتتلمذ عليه ، ثم زكريا بن راضي نائب علي بن أبي الجود والبصاص اللامع صاحب الملفات المرتبطة بكل من يملك أهمية وقيمة ، أو بمعنى آخر من يخشاه الجهاز .

خلف هذا الضمير عمل السارد على تقديم الشخصيات ، كما جاء على استبطان نواياها الداخلية ، مع وصف العلاقات التي تربطها بالآخرين . لقد كان السارد موضوعياً وذاتياً في آن واحد . هذا الأساس لم يؤهل زاوية النظر لأن تظل أحادية ، بل جعل الصوت متعدداً فيه أصوات متباينة ولغات يوحد فيما بينها زمن هو العصر المملوكي ، ومكان هو مصر . فعلى المستوى الزمني قسمت الرواية إلى : السرادق الأول ، الثاني ، الثالث ، الرابع والخامس ، والسادس والسابع ، وإذا أخذنا السرادق الأول كنموذج فسوف نجد بأن الزمن فيه صارم . إذ عمل السارد على تتبع كل القضايا والمشاهد الخادمة للنص : فهو يبدأ بـ « أول النهار ، ثامن شوال ، عاشر شوال عام 912 ، الأربعاء عاشر شوال ، أول الليل ثم الأربعاء عاشر شوال » . إنه يرصد ما يقع في اليوم ذاته من بدايته إلى نهايته ، وما يمكن أن يقع من قبل ومن بعد .

والملاحظ أن معظم السرادقات جاءت بداياتها متناوبة من حيث التطرق إلى شخصيتين :

فهناك ما يستهل بـ « سعيد الجهيني » أو « زكريا بن راضي » والعكس ، لتدل الرواية في عمقها عن الصراع الحاصل بين الفكري التنويري وبين القمعي المحبط له . وللتو أشير بأن القمعي كما جسدت الرواية ذلك عمل على ضم الفكري إليه ، إن لم أقل بأنه احتواه ، وجعله يقف إلى جانبه .

ذات الصرامة هي ما يطبع الاهتمام بالمكان . ذلك أن « كوم الجارح » حيث يقيم « الشيخ أبو السعود » يذكر لأكثر من مرة في بدايات الرواية ، وبموازاة مع حركة الزمن . إنه الديني ، أو التصور المخلوق عن السلطة ، دون أن يفوتنا كون « أبو السعود » كان من مؤيدي « الزيني » في

بدايته ، ومن الناقمين عليه في الختام . إضافة لهذا المكان ثمة حارات شعبية يتم التدقيق في وصفها وكشف تقاليدها . على أن المكان الرئيسي يبقى القاهرة . . إلا أن الوصف المعتمد ليس تأملياً يحيل على وقفة ما ، وإنما يركز على ملاحقة الحدث في تناميه وانكساره وتبقى لبعض الجمل خاصيتها الشعرية :

« . . . أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء ، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل ، حتى السماء نحيلة زرقاء ، صفاؤها به كدر ، مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة » . (ص : 7) .

« وفيه تغرق البيوت في نعاس طري ، تتأخر الشمس في الوصول إلى حواري الحسينية ، الباطنية ، الجمالية ، والعطوف ، بينما ترى واضحة من فوق أسوار وأبراج قلعة الجبل . . » (ص : 19) .

« . . . رعد أول الشتاء يفاجىء أهل مدينة آمنة . . » (ص : 24) .

« . . . أشعة الشمس الراحلة تفرش صحف الجامع . . » (ص : 26) .

« . . . الليل حوله أخرس معصوب العينين . . (ص : 40) .

لقد عملنا على اجتزاء هذه الأمثلة ، مما يوضح بأن هدف الرواية لا يكمن في طابعها التأملي ، وإنما خلق الشعور والإحساس بالجو الكابوسي الذي شيدت معالمه دولة البصاصين . وليس دق الطبول وحركة الخيول ، سوى علامات على الاستنفار الدائم .

إن التعددية الكامنة في الأصوات ، زوايا النظر ، وحتى الأمكنة ، مما يضفي على الرواية طابعها الواقعي الرامي إلى إماطة اللثام عن سلبيات الوضع آنئذ ، وإلى المرموز إليه كذلك . . . إنها جدلية التاريخي والروائي الواقعي .

البداية المتناصة

تنفتح « الزيني بركات » على أكثر من خطاب ، وبالتالي أكثر من لغة . ما تؤلفه هذه الخطابات داخل الرواية هو حواريتها وتفاعلها الذي يبين أن بإمكان الرواية إقامة علاقة مع أكثر من نص دون فقد الخصوصية المميزة لها كرواية . فقد تستدعي هذه النصوص بغية السخرية منها ، كما تفعل على مستوى تعضيد النص وإكسابه قيمة فنية عالية .

من هنا ، نرى بأن « الزيني » تمتح من التالي :

1 . أدب الرحلة .

2 . التاريخ .

3 . الدين .

4 . السياسة كما عبرت عنها النداءات والبيانات .

إذا أخذنا أدب الرحلة ، نجد الروائي يورد مقتطفات ومشاهد مما أثبته الرحالة « فيسيا كونتي جانتي » في رحلاته إلى القاهرة . خضعت هذه المقتطفات والمشاهد لنمط وصياغة أدب الرحلات . فالرحالة يأتي على وصف رحلاته للقاهرة وفق ضمير المتكلم مع الاستناد للموضوعية . وبدوره يساوره الخوف والقلق وهو مقدم على رصد ما يُرى ويُشاهد . من ثم كان يحتجب بغية المتابعة عن بعد لكيلا تكتشفه أعين البصاصين . والملاحظ أن الرواية استهلت بهذه المقتطفات، لتختم كذلك. إنها الدائرة التي حوت وضمت إليها النص الروائي . وبالإمكان إيراد مقتطف الختام المتموضع زمنياً في « 913 » محل مشهد البداية الذي هو ختام للرواية أي

« 922 » . وسوف اجزم بالقول أن هذه المقتطفات وحدها كافية للإطلالة على العصر المملوكي ، وعلى ما أتاه الزيني من أعمال قمعية .

من حيث التاريخ ، تتم موازاة « الزيني بركات » بـ« بدائع الزهور في وقائع الدهور » لـ« ابن اياس » . فالبدائع تؤرخ لمصر في فترة المماليك . في حين تعمد « الزيني » إلى استدعاء هذا النص للترميز لهزيمة 1967 . فالغيطاني في هذا لا يكتب التاريخ ، وإنما يسهم في خلق رواية فنية توظف التاريخ وفق رؤية خاصة إليه .

تتحقق هذه الموازاة على مستوى اللغة ، وذلك بإيراد فقرات جاهزة عن « ابن اياس » ، أو محاولة محاكاة نمط الكتابة التاريخية المعتمدة من جانبه . من ثم تبقى لغة الرواية في عمقها متسمة بطابعها المحيل على تلك الحقبة .

« . . فاللغة في « الزيني بركات » ليست لغة قديمة . فهي قائمة في بنية روائية ، أي أن « قدمها » هو سمة فنية ، أو لنقل إن « قدمها » هو فنيتها التي توائم الشكل الروائي من ناحية ، وتنزع أيضاً إلى تحقيق أثر معين لدى القارىء ، الذي يذهب في أثر اللغة ، ويتعامل مع الرواية كما لو كانت « نصاً قديماً » أو « وثيقة تاريخية » »[7] .

كما يتم ذلك على مستوى اللغة ، يتبلور من خلال النداءات والقرارات السياسية المعلن عنها ضمن النص . فهذه البيانات موجزة لدى « ابن اياس » وموسعة لدى « الزيني » في حين أن دلالتها في البدائع واحدة ، وفي « الزيني » تنويعية ومختلفة ، لغياب هيمنة أحادية الصوت . « هكذا يتحول نص ابن اياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات

(7) مجلة « الكرمل » العدد الأول . شتاء 1981 : بحث « فيصل دراج » : « الإنتاح الروائي والطليعة الأدبية » ص : 136 .

أو نص بوليفوني . . »[8] .

حضور نص البدائع كما أشرت له بعد رمزي . فهزيمة المماليك على يد العثمانيين تماثل هزيمة العرب في 1967 من طرف الصهاينة . بيد أن مبررات ومسوغات الانهزام نفسها قائمة لتشابه العوامل والظروف[9] .

يرد النص الديني في « الزيني » متجسداً في آيات قرآنية ، وذلك في مطالع الفصول ، أو البيانات والمراسيم السياسية. مثل هذا الحضور يلمح إلى الطابع الروحي المهيمن على الرواية . والذي يحمل لوائه « أبو السعود » كمحور يدور حوله النص لتعضيد ثنائية السياسي / الديني . وللتو نقول بأن « أبو السعود » كان من المتحمسين والمكرهين لـ « الزيني » على تولي منصبه ، ليأخذ هذا في الأخير في التصرف باسمه بالزيادات في السلع وما إلى ذلك ليكشف « أبو السعود » الوجه الحقيقي لـ « الزيني » في الختام وينهال عليه بالضرب والمواجهة .

« ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ، ويأمرون بالمعروف ، وينهون عن المنكر » .

« وتعاونوا على البر والتقوى ، ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » .

« قال تعالى : (ادع إلى سبيل ربك بالحكمة ، وبالموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن ، إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله ، وهو أعلم بالمهتدين) . » .

مثلما يستدعي « الغيطاني » نصوصاً دينية تميط اللثام عن الصلة المقامة بين الديني والسياسي ، نراه يلجأ إلى الأسلوب الساخر حالة إيراد فتوى من فتاوى الفقهاء أو القضاة خاصة وأن الفتوى تتغيا احداث الأثر في

(8) مجلة « الفصول » المشار إليها بحث « سيزا قاسم » . الصفحة : 144 .

(9) نفس المجلة . بحث « سامية أسعد » : « عندما يكتب الروائي التاريخ » من ص . 68 إلى 72 .

الآخرين ، في عموم الشعب ، وهو ما يفسح المجال لتمرير خطاب الدين عن طريق الخطاب السياسي .

« يا أهالي مصر ، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم ،لا يستحي العالم أن يقول لا أعلم » ، نقول هذا لمن أحلوا تعليق الفوانيس ، أمام البيوت والدكاكين يدعون العلم بالتواريخ والأحداث التي جرت وينقصهم القول بما سيجيء ، هنا ندخلهم في زمرة الكافرين » .

« فتوى قاضي قضاة مصر:

« الفوانيس تذهب بالبركة بين الناس . . » » .

يتمثل الخطاب السياسي داخل الرواية في البيانات والرسائل والمراسيم السياسية . إنها لغة الاعلام السياسي في فترة المماليك . وهي لغة تخلق أثرها حين ترفق بدق الطبول ووقع الخيول . أيضاً تمتاز بلغة تقريرية وبتسجيلية للحقبة التي هيمن فيها المماليك على الحكم .

« نداء
يا أهالي مصر
نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر
اليوم
خرج السلطان إلى الريدانية
بدأ لعب الكرة ، وكله عافية
أمده الله بالصحة والقوة » .

« مساء الثلاثاء سابع ذي القعدة
نداء
ياأهالي مصر
نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر

نعبد ونسجد ونحمد
من أذل كل لئيم متجبر
يا أهالي مصر
البشرى لكم . . » .

لقد جاءت كتابة البيانات متخذة طابع القصيدة الشعرية الحرة ، ولئن كان بعضها يمتاز بمعماريته المحيلة على ملامح القاهرة القديمة .

إن تنوع الخطابات وتداخل الأجناس الأدبية يموضع الرواية في سياق من التعددية التي تفقد هذه الرواية خصوصياتها المتفردة بها ، ولعل هذا ما أضفى عليها نوعاً من الأسلبة المتضحة في تنوع اللغات ، وهو حسب « باختين » تهجين إرادي قصد إليه « الغيطاني » لوسم النص بواقعيته وموضوعيته كذلك .

الفهرس



للمؤلف :

« حدود النص الأدبي » 1984

« إشكالية الخطاب الروائي العربي » 1985

« النص الأدبي : مظاهر وتجليات الصلة بالقديم » 1988 .

«عبد الله العروي وحداثة الروايه» 1994

«بحثا عن نظرية للنص الروائي»

(دراسة في رباعية «مدارات الشرق» لـ«نبيل سليمان») 1994





من منشوراتنا

* أرخبيل الرعب ـ ظافر ناجي .
* القيامة .. الآن ـ ابراهيم درغوثي .
* الرواية العربية والحداثة ـ محمد الباردي .
* الإبداع الروائي اليوم ـ مجموعة من الكتّاب العرب والفرنسيين
* تقنيات الكتابة ـ مجموعة من المؤلفين .
* الخنفساء ـ لورانس .
* ما وراء الأوهام ـ اريك فروم .
* بناء القدرات الدماغية ـ آرثر ووروث وينتر .
* سحر الرمز ـ مجموعة مؤلفين .
* مدارات الشرق ـ تبيل سليمان .
* أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي ـ بو علي ياسين .
* نحن والغير ـ بو علي ياسين .

392

الغلاف: ناجي عبدان



دار الحوار للنشر والتوزيع ـ سورية ـ اللاذقية
ص ـ ب 1018 ـ هاتف 422339